Ambros

Die Grenzen der Musik und Poesie.

Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst

von

Wilhelm August Ambros.

Zweite Auflage.

Leipzig,
Verlag von Heinrich Matthes.
1872.

Vorrede.

Was dieses Buch soll und möchte, hat der Leser wohl schon nach dem Titel desselben errathen. Die Grenzen zwischen der Musik und Poesie zu ziehen ist die Aufgabe, welche es sich gestellt hat — das heißt mit anderen Worten: auf feste Prinzipien zurückzuführen, an welchen Punkten sich die Gebiete beider berühren, wo sie zusammentreffend sich decken, und wo zwischen ihnen ein Berührungspunkt gar nicht vorhanden ist.

Verkenne niemand, daß wir mit unserer Tonkunst auf einem bedenklichen Punkte angelangt sind. Es weiß kaum noch Einer, was er soll oder nicht soll, kann oder nicht kann. Von den schaffenden Tonkünstlern hat sich ein Theil (der bei weitem kleinere) in ältere Anschauungen und Formen zurückgeflüchtet und baut dort seinen bescheidenen Acker nach den Prinzipien der sogenannten „klassischen" Zeit. Es wäre unbescheiden, dieses idyllische Glück stören zu wollen, aber eben so sicher ist es, daß alles, was solche wohlmeinende Leute uns sagen können, von anderen vor ihnen schon besser gesagt worden ist —

diese kümmerliche, zum Glück von der Welt kaum beachtete Nachblüte, drängt sich schmarotzerhaft zwischen die echten, naturwüchsigen Pflanzen, welche auf diesem Boden einst gediehen, als eben die rechte Jahreszeit dazu war. — Der größere Theil der schaffenden Tonkünstler aber und gerade der begabtere weiß nicht, wo er mit seinen Ideen allen hin soll. — Nicht mit musikalischen, an denen ist eben kein Ueberfluß, aber mit dichterischen, philosophischen, politischen u. s. w. Wir stehen gegen die Tonkünstler, wie sie noch vor fünfzig Jahren gewesen sind, fast auf den entgegengesetzten Standpunkte. Damals kannte der Componist alles, was spezifisch zu seiner Kunst gehört, auf das genaueste — seinen Generalbaß, seine Accorden- und Harmonielehre, Nachahmungslehre, einfachen und doppelten Contrapunkt u. s. w. Im Uebrigen hatte er eine sehr weitreichende venia ignorantiae — er brauchte sich um nichts weiter zu bekümmern. Lese man des jungen Mozart Briefe aus Italien und man wird bemerken, daß ihn die singenden und tanzenden Signori ausschließlich interessiren — das Coliseum und den Vatikan mit seinem ganzen Inhalt scheint er kaum bemerkt zu haben. Heutzutage liest der Componist seinen Shakespeare und Sophokles in der Ursprache und weiß sie halb auswendig, er hat Humboldts Kosmos so gut studirt, wie die Geschichtswerke von Niebuhr oder Ranke, er kennt die Operationen des dialektischen Prozesses nach Hegel so genau, oder vielmehr noch genauer als die richtige Art der Beantwortung eines Fugenthema, — in Italien, wenn er Zeit und Geldmittel zu einer Reise dahin besitzt, kümmert er sich nicht um die Oper (was ihm eigentlich gar nicht

übel zu nehmen ist) dafür macht er zu Rom alldonnerstäglich dem Jupiter von Otrikoli und dem Jupiter Verospi und wie sie alle heißen, seine Aufwartung, er verträumt seine Villegiatur im Genuße der Natur und des Volkslebens zu Aricia u. s. w. Kurz man könnte so einen Herrn fast „Herr Mikrokosmus“ nennen. Er weiß alles mögliche, nur das, was zur strengen Schulung in seiner erwählten Kunst gehört, vielleicht nicht so ganz recht. Zeigt sich dann in den Compositionen begreiflicher Weise ein empfindlicher Mangel an Durchbildung, kommen Harmonien und Rhythmen vor, welche das toleranteste Ohr verwerfen muß, so wird auf die Freiheit des Genius gepocht, ja es stecken hinter den Donatschnitzern wohl gar tiefsinnige Gedanken. Die Tonsetzer wollen ihren großen außermusikalischen Ideenreichthum in die Musik hineintragen, ihr Dinge aufzwingen, für welche sie keine Sprache hat, — da entstehen dann z. B. Instrumentalsätze, welche geologisch den Zustand des Planeten in der Lias- oder Keuperperiode malen (avant l'homme von Felicien David) oder sonst etwas, das ohne beigeschriebene Marginalglossen kein Mensch darin suchen wird. Die Musik ist eine gefällige und gewandte Dienerin geworden, und da von ihr das Unmögliche begehrt wird, so nimmt sie sich zusammen, um wenigstens das Ungewöhnliche zu leisten. Die Harmonik, die Rhythmik, das Verständniß der Melodiebildung — die Instrumentirungskunst — alles ist auf den denkbarsten Grad der Durchbildung und Verfeinerung emporgetrieben — so daß ein naives, naturfrisches Schaffen mitten in diesem Raffinement kaum noch zu denken ist, wogegen die Spekulation in musikalischen Effekten (wie in Börsenpapie-

ren) möglich geworden und ein Luxus, eine Verschwendung der Mittel eingerissen ist, die in gewissen Partituren geradezu an gewisse Kreise des Pariser Lebens erinnert. — Es wird gewiß niemand einfallen, gegen Bildung und umfangreiches Wissen zu eifern — die Möglichkeit sich in verhältnißmäßig kurzer Zeit und mit nicht übermäßigem Kraftaufwande geistige Schätze sammeln zu können, ist zuverlässig ein Hauptvorzug der modernen Zeit. Aber eben deswegen, weil der bunte Ideenreichthum sich überfluthend in alle Kreise drängt, gilt es, sich klar bewußt zu sein, was in jedem Kreise Raum hat und was nicht. Und leider ist dabei nicht abzuläugnen, daß das sehr hoch getriebene Raffinement und das Vorwiegen des Virtuosenhaften in jeder Kunst die Zeit ihres Verfalles kennzeichnet. Die archaistischen hellenischen Skulpturen kann man mit mehr innerer Befriedigung ansehen, als die brillanten Virtuosenstücke in Marmor, welche zu Rom eine mit Gold reich belohnte Kunst für den Luxus des weniger weltbeherrschenden als weltzertretenden Cäsarenthums lieferte — die oft schüchternen, ungeschickten Formen der altflorentiner oder altsienesischen Maler mit mehr Befriedigung als die akademischen Prunkgemälde ans der Eklektikerperiode. Der Grund ist: aus jener Befangenheit, Ungeschicklichkeit spricht uns unsäglich anziehend die ganze Lebenskraft einer ihrer Vollendung entgegeneilenden Kunst an, eine Kraft, die noch nicht zu voller Entbindung hat gelangen können, die gleichsam latent ist. In der sinkenden Kunst kann aller äußerliche Glanz den geringeren oder größeren Mangel an Lebenskraft nicht ganz verhüllen. Mitten in solchen Zeiten des Untergangs stehen dann wohlgesinnte, tüchtige Männer auf, welche in die

ältern Zeiten der kräftig und gesund emporblühenden Kunst zurückgreifeu und von dorther alles, auch die eigenthümlichen Formen, herübernehmen. So machte es die Skulptur iu der Hadrianischen Epoche — so hat in unsern Tagen Overbeck nach den Umbriern zurückgegriffen.

Die analogen Erscheinungen in der Musik liegen vor Augen. Allein so reizend die Kunstblüte der Zeit Hadrians trotz ihres absichtlichen Archaisirens war (denn mit den alten Formen holte sie sich auch etwas vom alten Geiste) — sie hat bekanntlich das in nächstfolgender Zeit in geometrischer Progression sich steigernde Kunstverderben nicht aufhalten können. Sollen wir von dieser Erfahrung Analogien für die Musik herholen, so stehen die Sachen nicht eben tröstlich. Und obendrein hören wir rings um das, was noch wirklich beachtenswerthes geschaffen wird, den erbitterten Zank der Parteien, — während die eine behauptet, was sie da vor sich erblickt, sei müde Abendroth einer zu Grabe gehenden Kunst, verficht die andere mit Wort und beinahe auch mit Faust, es sei vielmehr das frische Morgenroth einer neu beginnenden Kunst, deren ungeahnte Herrlichkeit alles frühere nur als Vorbereitung, als Entwickelungsgang erscheinen lassen, und den Werken der bisherigen Musik nur in dieser Beziehung einigen Werth zuzuschreiben zu dürfen gestattet wird. So befindet sich also auch die Kunstphilosophie, die Kunstkritik in einer Trübung, von der mon nicht weiß, ob sie ein Gährungsproceß zu neuer Entwickelung oder ob sie ein Zersetzungsproceß ist. Die dialektische Methode, eine Sache von so viel verschiedenen Gesichtspunkten aus zu betrachten, bis man absolut nicht mehr zu unterscheiden vermag, welches

der richtige ist, hat auch in der Musik ihre Früchte getragen. Der Boden schwankt unter unsern Füßen, wir schweben in großer Ungewißheit über die Frage, was rechts und was links ist und ob wir auf den Füßen oder auf dem Kopfe stehen. Es thäte dieser allgemeinen Verwirrung ein musikalischer Lessing noth.

Ich bin von der Unbescheidenheit weit entfernt, in meinem Buche etwas mehr zu erblicken, als einen redlich gemeinten Versuch, anzudeuten, was von bessern Kräften als den meinigen ausgeführt vielleicht Licht und Ordnung schaffen könnte. Ist es mir gelungen, einen und den andern Musiker, der von alle dem, was er in den musikalischen Zeitschriften und Broschüren liest und im modernen Kunstleben zu sehen und zu hören bekömmt, schwankend, irre und ungewiß zu werden beginnt, aufmerksam zu machen, daß auch seiue Kunst *feste Pole* hat, deren unverrückbare Sterne der vom Parteikampfe aufgeregte Staub wohl eine Zeit lang *verdunkeln* und *verbergen*, aber nimmermehr *auslöschen* kann, so ist der Zweck meiner Arbeit vollständig erreicht. Dieser Zweck möge auch Form und Fassung meines Buches rechtfertigen. Es wäre eine sehr leichte Sache gewesen, allem dem, was ich darin darlege, die Fassung der herkömmlichen philosophischen Schulsprache zu geben. Ich hätte aber dann auch gewiß sein können, gerade von jenen Leuten, für die ich schreibe, von Musikern und gebildeten Musikfreunden nicht gelesen zu werden. Indessen werden, hoffe ich, die Insassen philosophischer Katheder doch Gelegenheit finden, wohlwollend zu bemerken, daß ich auf *ihre* Worte mit achtender Aufmerksamkeit gehorcht habe.

Allein den im vollen Lebensstrome seiner Kunst

stehenden Musiker durfte ich nicht ausschließend in das Museum mumienhafter Abstraktionen führen, die zwar, kraft der Mumisirung, fast ewige Dauer, aber kein Leben haben. Der Musiker erblickt in seiner Kunst eine blühende, lebende Göttin — und sie mußte ich herbeiholen, um ihm verständlich zu werden. Daher die reiche Menge von Hinweisungen auf bekannte Tonwerke, womit die Reflexionen und prinzipiellen Erörterungen gleichsam illustrirt sind. Ich habe durchaus Werke von Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Berlioz u. s. w. ausgesucht, mit denen jeder Musiker und tiefer eingehende Kunstfreund vertraut ist — und ich habe sie aussuchen müssen, denn der Musiker will sehen und hören wenn er glauben soll. Daß ich von manchem großen Werke nicht mit der Kälte des Anatomen, sondern mit der Wärme des Liebenden gesprochen habe, möge mir verziehen werden — ich hatte eben nicht die Leiche auf dem Sektionstisch, sondern die blühende, lebende Göttin vor mir. Und da mein Buch seinen bestimmt formulirten, klar angeschauten — und wahrlich nicht eben ganz leicht zu erreichenden Zweck hat, so mußte ich trachten auf dem Wege zum Ziele zu kommen, der mir der zweckmäßigste und sicherste schien — ich habe keineswegs ein musikalisch-ästhetisches Lehrbuch liefern wollen. Daher wird der Leser wohl eine Eintheilung in Paragraphe, ja sogar in Abschnitte und Kapitel vermissen, aber, hoffe ich, keineswegs Plan und Ordnung. Ueber diese gibt die vorgedruckte Uebersicht des Inhalts ohnehin Rechenschaft. Auch darin glaube ich es nicht versehen zu haben, daß ich den Blick oft über die Musik hinaus auf ihre übrigen Schwesterkünste lenkte. Daß die einzelnen Künste nur prismatische Brech-

ungen eines und desselben Lichtstrahles sind, hat heutzutage glücklicherweise jedermann einsehen gelernt. Diese Einsicht strebt sich praktisch durch das „Kunstwerk der Zukunft" zu bethätigen — es bleibe unentschieden, ob mit Recht oder mit Unrecht — auf theoretischem Felde hat sie jedenfalls den Vortheil, daß Verwandtes der einen Kunst auf Verwandtes der andern ein oft sehr helles Licht wirft. Natürlich steht aber diesmal überall die Musik im Vordergrunde — ja, obwohl das Buch schon dem Titel nach zwei Künste, Poesie und Musik, zu berücksichtigen hat, so ist es doch aus nahe liegenden Gründen vorzugsweise im Dienste der letztern verfaßt.

Die Zahl der musikalischen Streitschriften unserer Zeit zu vermehren, habe ich durchaus nicht im Sinne gehabt. Ton und Haltung der jetzigen Polemik auf musikalisch-theoretischem Felde erinnert leider nur allzulebhaft an die bekannte Taktik der Affen, welche hinter Blättern (der Bäume) versteckt den Feind — man weiß womit — bewerfen. Wird man von so einem Wurf auch nicht erschlagen, so kann man doch jedenfalls dadurch beschmutzt werden. Die kolossale Grobheit in den Streitschriften eines Matheson u. a. hatte doch noch etwas naturwüchsiges, es war noch immer eine Art ungeschlachter Biederkeit darin. Die Kampfesweise der jetzigen Zeit hat etwas giftiges, verbissenes, bösartiges. Das Bewußtsein, das Gute einfach um des Guten willen gewollt zu haben, ist meine beste Beruhigung. Zu bedanken habe ich mich aber bei Herrn Prof. Marx, durch dessen treffliches Buch „die Musik des 19. Jahrhunderts" und bei Herrn D. Eduard Hanslik, durch dessen geistreiche Abhandlung „vom musikalischen Schönen" ich die reich-

sten Anregungen erhalten habe. Ich spreche dieses hier um so lieber mit der lebhaftesten Anerkennung aus, als ich im Buche selbst insbesondere gegen D. Hanslik's Ansichten von meinem Standpunkt aus oft bestreitend auftreten muß.

Endlich kann ich nicht unbemerkt lassen, daß es sehr leicht gewesen wäre, und verlockend genug war, an den Schluß des Buches eine weitere Abhandlung über die Ausdruckfähigkeit der Musik im Erhabenen — und in dessen verschiedenen Brechungen als tragisches u. s. w. — eben so im Komischen — über den Humor in der Musik u. s. w. anzuknüpfen. Allein ein solcher Anhang hätte denn doch immer, da auf den letzten Blättern das Resultat des Ganzen gezogen erscheint, wie eine in's Schlepptau genommene selbständige Abhandlung ausgesehen und wäre im Grunde über die Grenzen, welche die Tendenz des Buches diesen steckte, hinausgegangen. Zur Erörterung dieses jedenfalls fruchtbaren Stoffes dürfte vielleicht in einer abgesonderten Arbeit Rath werden. Ebensö habe ich es vermieden, zwischen den einzelnen Dichtungsarten Epos, Drama, Elegie u. s. w. und den einzelnen Formen, in denen die Musik auftritt, Synphonie, Sonate, Rondo u. s. w. vergleichende Bezüge aufzusuchen. Es kann ein solches Paralellisiren eine recht angenehme Beschäftignng sein und ganz geistreiche Resultate herbeiführen — aber bei der Verschiedenheit der Lebensbedingungen beider Künste wird die Sache doch immer nur halbwahr ausfallen, sogar üble Folgen haben können. So setzt sich Oulibischeff in den Kopf, die „Synphonie" müsse der „Ode" entsprechen. Von diesem Standpunkte aus beurtheilt er Beethovens Synphonien und — ver-

wirft sie. Dieses einzige Resultat reicht hin, den Werth einer solchen geistigen Spielerei (denn mehr ist es nicht) beurtheilen zu können. Mit meiner Arbeit ist es mir aber sehr Ernst gewesen, und ich wünsche, daß sie der Leser in solchem Sinne hinnehmen möge.

Prag.

August Wilhelm Ambros.

Inhalt.

Es gibt gewisse traditionelle Anekdoten aus dem Leben bedeutender Männer, welche deren ganze geistige Richtung, ja wohl auch die ihrer Zeit mit wunderbarer Schärfe und Kürze charakterisiren und dadurch ihr volles Recht erlangen, immer wieder nacherzählt zu werden, wenn gleich die Kritik mit unbarmherzigem Scharfsinn nachweist, es sei kein wahres Wort daran. Die allbekannte Erzählung, Leonardo da Vinci sei in den Armen Franz des Ersten von Frankreich gestorben, drückt das Verhältniß der Großen des sechszehnten Jahrhunderts zu den Künstlern der damaligen Zeit auf das geistreichste aus, — Michelangelo's Ausspruch beim Anblick eines Raphaelischen Gemäldes „Sanzio, ist in der Sixtinischen Kapelle gewesen" kann als treffende Kritik der „dritten" Richtung Raphaels gelten — und Galileis epur si muove ist sprüchwörtlich geworden. Kaum weniger inhaltschwer sind Mozarts Worte, als er den jungen Beethoven auf dem Klavier phantasiren hörte: „der wird euch etwas erzählen!" Beethoven hat uns wirklich „etwas erzählt." Julian Schmidt*)

*) Siehe dessen Geschichte der deutschen Kunstliteratur. 2. Band Seite 410.

zeichnet den Eindruck sehr richtig. „Bei Beethovens Symphonien", sagt er, „haben wir das Gefühl, es handle sich um etwas ganz anderes, als um den Wechsel von Lust und Schmerz, in welchem sich die wortlose Musik sonst bewegt. Wir ahnen den geheimnißvollen Abgrund einer geistigen Welt und quälen uns um das Verständniß. Man hat häufig versucht, sich diese Empfindungen deutlich zu machen, sich die Töne in Worte zu übersetzen. Von Seiten der strengen Musiker ist das getadelt worden, und mit Recht, denn es ist ein vergeblicher Versuch; aber der Versuch ist zu natürlich. Wir wollen wissen, was den Tondichter so bis zur grenzenlosen Verzweiflung, bis zum ausgelassenen Jubel getrieben hat; wir wollen den geheimnißvoll schönen Zügen dieser Sphinx ein Verständniß abgewinnen. Um so mehr drängt sich dieses Bedürfniß auf, wenn die Musik sich immer feiner subtilisirt, wie in Beethovens letzter Periode." Das heißt mit anderen Worten, die Art und Weise dieser Musik läßt uns den Gedanken hegen, daß der Componist versucht habe, bestimmte in der Fassung einer Verstandsformel auszudrückende, also außerhalb des spezifisch-musikalischen Ideenkreises seines Tonwerkes liegende Vorstellungen, die ihm bei der Conception vorschwebten, in diesen Ideenkreis in solcher Weise hineinzuziehen, daß sie dem Hörer aus und mittelst der Musik selbst, ohne Zuhilfenahme eines Worttextes, erkennbar werden. Die musikalische Gestaltung wird hier zur tönenden Hieroglyphe, welche zu lesen und zu deuten die Aufgabe des Hörers ist. Insoweit hat der Ausdruck, es werde uns hier etwas erzählt, seine Be-

rechtigung. Freilich aber entsteht nun die bedenkliche Frage, ob sich die Musik nicht in ein fremdes Gebiet eindrängen will, wenn sie sich zur Erzählerin aufwirft. Denn der Erzähler muß uns einen gegebenen Stoff — ein Aeußerliches, eine Begebenheit als Kern und Inhalt seiner Erzählung bringen. — Wo soll die Musik die Möglichkeit hernehmen, einen solchen Stoff zu bewältigen, durch ihre Mittel auszudrücken, und zwar so auszudrücken, daß er uns unverkennbar entgegentrete, daß ein Mißverstehen ausgeschlossen bleibt? Tonwerke dieser Art haben also meist — wie eine Arznei ihre Etikette mit der schriftlichen Gebrauchsanweisung — ein Programm angeheftet — eine Manteia zu dem dunkeln Orakelspruche der Mantis, den uns Göttin Musik von ihrem Dreifuße herab ertheilt. Muß aber eine Kunst zu einer so prosaisch-dürftigen Auskunft greifen, um nur ihren nächsten Zweck nicht völlig zu verfehlen, so gibt sie dadurch unzweideutig zu erkennen, daß ihre eigenen Mittel nicht ausreichen das zu bewirken, was sich als Aufgabe gesetzt hat. Die Componisten nach einem Programm haben wenigstens kein Recht über alte Kupferstiche zu lachen, wo den Figuren Bänder aus dem Munde hängen, auf welche geschrieben ist, was sie eben sagen. Kann nun die Musik gegebene Stoffe nicht bewältigen, so muß ihr folgerichtig alles stoffartige Interesse prinzipiell fern bleiben, — sie läuft dann auf ein bloßes „schönes Spiel mit Tönen" hinaus? also auf ein reines Formwesen, — womit sie sich allerdings dem Kant'schen Begriffe des Schönen so sehr genähert hätte, daß sie mit dem Wesen der Schönheit zusammenfiele, da Poesie und

bildende Kunst das stoffartige Interesse wenigstens nicht absolut ausschließen. Hier wird uns nun klar, warum Hegel von seinem Standpunkte aus nur die mit Poesie in Verbindung gesetzte Musik gelten lassen will.

Händel hat eine Musik gemacht, deren Zweck die Verherrlichung der Musik selbst ist — seine Composition von Drydens „Alexanderfest" auch unter dem Titel bekannt: „die Macht der Musik." Händel, der, nach Mozarts Ausspruch, „wenn er wollte, wie der Donner einschlug," hat gewiß recht wohl gewußt, wie weit diese Macht reicht und da uns ein Homer über das Wesen der Poesie mehr Licht gibt als zwanzig grübelnde, scheidende und zankende Alexandrinische Schulen, so wollen wir auch hier vor das Kunstwerk treten, das uns ja zu zeigen verspricht, was und wie viel die Musik vermöge.

Wir überschlagen rasch das gothische Portal der fugirten Ouverture und den glänzenden Pomp der ersten Chöre und Soli, aus denen wir erfahren, daß Alexander „am königlichen Fest, wo Persis fiel," rosenbekränzt, Thais zur Seite, den Trupp der Feldherren rings um sich her, dem Sänger (Timotheus) horcht, der ihn als Sohn des Zeus begrüßt; dann aber anstimmt „des Bachus Lob, des Bachus ewig jung und ewig schön." Der Chor der Trinker, der nun einfällt, versetzt uns in heiter festliche und dabei behagliche Stimmung, — unsere Helden stürzen den Wein nicht in Strömen hinab, sie wissen, daß sie Zeit haben, daß ein feindlicher Angriff nicht mehr zu besorgen ist — der Duft dieses Chiers ist zu edel, um ihn nicht mit

Bedachtsamkeit zu genießen. Der orgiastische Taumel, der Rausch, wird schon kommen.

Da nun der Sänger merkt, daß Stolz den Helden schwellt, ändert er die Weise und sein „Trauerton flößt sanft Mitleid in das Herz." Und wahrlich, wen rührte nicht im tiefsten Herzen dieser, wie in Trauerflöre gehüllte, in leisen Tritten wehmüthig fortwandelnde Gesang vom „Perser groß und gut, der durch des Schicksals Wuth von seiner Höhe fällt — fällt — fällt — und sich im Blute wälzt, verlassen in der letzten Noth, von allen die sein Herz geliebt."

Wenn nun der Meister durch „verwandte Töne das Herz zur Liebe schmilzt" und vom schmachtenden Violoncell und der süßen Flöte begleitet anstimmt das lydische Brautlied, diesen Gesang, der wie Rosenduft in schwüler Sommernacht wollüstig berauscht — wenn wir bei dem freudigen „Krieg, o Held, ist Sorg' und Arbeit" das stolz behagliche Selbstgenügen des Siegers ahnen, dem die eroberte Welt zu Füßen liegt, und der sich nun wohl erinnern mag, daß ihm die schöne Thais zur Seite sitzt und der bekränzte Becher vor ihm steht, dann rufen wir gerne mit dem Chore aus: „Dir, Tonkunst, Ehr' und Dank!" Aber schon leitet der Sänger wieder in ein völlig anderes Gebiet hinüber: „Reißt ihr Bande seines Schlummers, wecket ihm mit lautem Donner", tönt es — in stets gleichem Anstürmen pocht der Baß, immer wilder wird der Taumel der oberen Stimmen, trunkene Wuth begeistert alles, — wer ist die bleiche, gespenstische Schar, die nach Persepolis hinweist? — es sind die erschlagenen Griechen, die unbegraben auf

dem Sande liegen, — sie heischen Rache — die Fakel von Thais geschwungen loht — Persepolis brennt! — — — Und so, heißt es, habe Timotheus, ehe Cäcilia vom Himmel kam, die Saiten zur Lust, zum Zorn und zu wehmuthvoller Zärtlichkeit gerührt. Aber der alte Händel ist ein Schalk. Denn für diesmal haben wir die Ehre, den macedonischen Helden vorzustellen — und der wunderthätige Timotheus, der uns mit seiner Musik hinbringt, wohin er eben will, ist Händel selbst. Wir haben beim Anhören seines Alexanderfestes einen Kreis sehr verschiedener, ja theilweise völlig entgegengesetzter Stimmungen wie auf Zauberschläge wechselnd durchlaufen und empfunden. Wir wollen uns dieses Resultat einstweilen merken.

Die Musiker, welche über ihre Kunst etwas ästhetisirend Theoretisches geschrieben haben - Mattheson, Kirnberger, Forkel u. a. — setzen übereinstimmend das Wesen der Tonkunst in den „Ausdruck von Empfindungen, Affekten, Gemüthsbewegungen" oder wie sie sich sonst ähnlich ausdrücken mögen. Diese Bezeichnung des Idealmomentes der Musik (denn das soll es sein) bringen sie mit voller Zuversicht als etwas Selbstverständiges, nicht Anzuzweifelndes, — sie tasten dann allenfalls daran dogmatisch herum, ziehen allerlei Consequenzen u. s. w., an eine Begründung denkt keiner auch nur entfernt! Die Männer der exakten Wissenschaften, die nicht gerne etwas auf Treu und Glauben annehmen mögen, stellen sich damit, wie natürlich, nicht zufrieden; der Physiker sieht sich in der Akustik und Mathematik um (Chladny, Bindseil, Kepler Euler); der Physiologe in der Neurologie (Oerstedt, Krause), um

bald durch Zahlenverhältniße bald durch Nervenanregung zu erklären, warum die Musik Wohlgefallen erregt. Die Aesthetiker und Philosophen schließen sich theils den Musikern an und sprechen gleichfalls von Ausdruck oder Darstellung von Gefühlen (Hand, Salzer, Thiersch), theils finden sie in der Musik nichts als ein Formwesen (Herbart). Der Haken ist, daß die tüchtigsten Musiker keine geschulten Philosophen und geschulte Philosophen dagegen keine tüchtigen Musiker sind, wenn sie nicht gar im tiefsten Innern — wie Kant — eine geheime Abneigung gegen die Kunst empfinden, von deren letzten Gründen Rechenschaft zu geben, sie unternehmen. Den Erstern fehlt die Fähigkeit des abstrakten Denkens, den Letztern fehlt Vertrautheit mit dem Gegenstande, um den es sich handelt — und den allein aprioristisch erschöpfen zu wollen um so bedenklicher ist, als er thatsächlich eine überreiche Zahl vou Leistungen aufweisen kann, welche die Künstler hingestellt haben, ohne sich erst einen Erlaubnißschein bei der Philosophie zu lösen und als diese Leistungen eine Jahrhunderte lange Entwickelungsgeschichte bezeichnen, welche (gleich der Weltgeschichte) ihren eigenen Weg fest und unaufhaltsam gegangen ist, hätten gleich ganze Philosophenschulen mit ihren Compendien in der Hand hinter ihr hergeschrieen, wie sie eigentlich gehen müsse. Die Naturphilosophen wenigstens haben sich nicht beifallen lassen von der Empirie der Astronomen, Physiker, Chemiker, u. s. w. Umgang zu nehmen. Allein von einem Philosophen verlangen, er solle einfachen und doppelten Contrapunkt und alte Partituren studiren, sein Geld für Concert- und

Opern-Entrées ausgeben, sich des Klavierspielens und Singens befleißen, bloß damit ein mäßiges Kapitel seines Buches nicht aller Enden verlegene Unerfahrenheit zeige, heißt zu viel verlangen, da er schon mit seinen eigenen Systemen von den Eleaten und Joniern anzufangen bis auf Hegel und dessen Nachwuchs der Mühe und des Studiums mehr als genug hat.

Bernhard Adolph Marx, der Dichter und Denker unter den Musiklehrern, greift in seiner „Musik des 19. Jahrhunderts" mit fester Hand hinein in das volle Leben seiner Kunst und gewinnt folglich auch ganz andere Resultate, die nicht „grau trübselig dastehen," sondern volle Lebenskraft besitzen. Den Gang der historischen Entwickelung der Musik, — nicht in ihrer formalen Seite, die schon R. G. Kiesewetter trefflichst behandelt hat, sondern des Idealmomentes, das aus dem Spiel mit Tonformen immer deutlicher und bewußter in den Vordergrund getreten ist, führt er auf bestimmte Grundzüge zurück, scheidet er in große Perioden, davon sich eine aus der andern so zu sagen mit Naturnothwendigkeit entwickelt. Die erste Entwickelungsperiode ist ihm die, in welcher das Formenwesen der Melodie, der Harmonik, des Contrapunktes keimte, wuchs und sich vollendete, gleichsam der Körper der Musik, das „krystallische Tongewächs" wie er es nennt — wohin er auch noch Palestrina, Delattre und ihre Richtung zählt. Den Uebergang zum folgenden vermittelt Sebastian Bach, „der die Contrapunktik der Alten fortsetzt, aber dem sie durchaus ein Anderes geworden ist, was sie bei früheren nur andeutungsweise und gleichsam

tastend war — der Stein fängt an, vor der Inbrunst des neuen Pygmalion von innen heraus zu erwarmen und mit einem Schimmer von Lebensfarbe sich zu umkleiden." Die volle Lebensfarbe gibt ihr die Richtung Haydn's und Mozart's „die Kunst der Seele" die es mit Seelenstimmungen zu thun hat, aus welcher sich dann die Kunst des Geistes (Beethoven) entwickelt, die in Tönen dichtet, und Stimmungen nicht mehr nur wie zufällig anregt, sondern in geordnetem, in sich gerechtfertigtem Zusammenhange entwickelt.

Die Musik, naturgemäß zu immer bestimmterem, schärfer individueller ausgeprägtem Ausdrucke ringend hat endlich einen Standpunkt erreicht, welcher, an sich der Kunst des Geistes angehörig, an deren äußerste Grenze zu drängen scheint, weil sie, aus dem Schauplatze inneren Seelenlebens darstellen will, was nur das Wort vollständig zu versinnlichen vermöchte — die äußere Begebenheit, das sinnenfällige Objekt, also schon in ein anderes Gebiet hinübergreift. Man denke an Berlioz. In seiner Sinfonie fantastique sind es noch immer die innern Krankheitsmomente aus dem Seelenleben eines jungen Künstlers, was er vor uns entrollt — sie ist daher, so wie die Lear-Ouverture, eines seiner an die vorhergehende Kunstentwickelung anknüpfenden Werke. In „Romeo und Julie" dagegen ist es nicht mehr das Sehnen, das Glück, das Leid der Liebenden allein, für welches er die entsprechenden Töne sucht, er nimmt ganz äußerliche Ereignisse, wie sie in Shakespeares Tragödie erscheinen, mit herüber, den Zank der Diener, den friedestiftenden Eintritt des Fürsten, den

Ball bei Capulet u. s. w. Diese Musik könnte vielleicht als die Kunst des in den Ton aufgelösten Wortes bezeichnet werden.

Kurz, den Anhängern des bloßen Formenspieles gegenüber macht es die Musik so ziemlich, wie es Diogenes dem Philosophen machte, der die Bewegung läugnete, indem er, während dieser bewies, es gebe keine Bewegung und könne keine geben, aufstand und faktisch auf- und abspazierte.

Indessen ist kürzlich von der Herbart'schen Philosophie mit großer Befriedigung auf ein Buch von Hanslik „vom Musikalisch-Schönen"*) hingewiesen worden, wo ein Musiker auf empirischem Wege zu demselben Resultate gekommen sei, wie sie auf spekulativem.

Die Resultate sind in Kürze folgende; der Standpunkt der Aesthetiker, bei denen „die Empfindungen ihren alten Spuk wenigstens noch auf dem Gebiete der Tonkunst am hellen Tage forttreiben, nachdem auf allen andern Gebieten die Zeit jener ästhetischen Systeme vorüber ist, welche das Schöne in Bezug auf die dadurch wachgerufenen Empfindungen betrachtet haben," wird von Hanslick als ein „unwissenschaftlicher abgelehnt, Gefühle, sagt er, sind nicht Zweck und nicht Inhalt der Musik, weil die Musik durchaus die Mittel nicht besitzt, irgend ein bestimmtes Gefühl darzustellen oder zu erregen, und „unbestimmte" Gefühle „darzustellen," einen Widerspruch in sich schließt

---

*) „Vom Musikalisch-Schönen," ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst von Dr. Eduard Hanslik. Leipzig, 1854.

— folglich die Musik weder bestimmte noch unbestimmte Gefühle zu schildern hat — ihr einziger Inhalt sind tönend bewegte Formen, und tn welcher Weise uns die Musik schöne Formen ohne den Inhalt eines bestimmten Affektes bringen lann, zeigt uns „recht treffend" ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst; die Arabeske (!). Man darf das Sinnliche nicht mit den ältern Aesthetikern zu Gunsten der „Moral und des Gemüthes" und nicht mit Hegel zu Gunsten der „Idee" unterschätzen — jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und weht darin. — Das musikalisch Schöne beruht aber auch nicht auf dem Wohlgefallen an Symmetrie, es hat weder mit Architektonischem noch mit Mathematischem etwas zu thun. Der Inhalt eines Tonstückes ist lediglich dessen musikalisches Thema und dessen Entwickelung nach den verschiedenen Beziehungen, deren es — musikalisch — fähig ist.

So weit in der Hauptsache Hanslik, der übrigens den eigentlichen Zauber der Musik gleichfalls physiologisch in dem „Elementaren der Töne" in der Nervenanregung sucht, so zwar, daß man das wesentliche, das vom Geiste herrührende, die Form, als ein Aeußerliches, als eine Nebensache, dagegen das, was rein physikalisch ist, den Reiz des Klanges, das Anregen, als den wesentlichen Inhalt eines Tonstückes anzusehen gewohnt sei.

Und so wären wir denn, nachdem die Musik, wenn wir jener Marx'schen Darstellung glauben wollen, ihren Entwickelungsgang bis zu dem von uns angedeuteten Punkte thatsächlich durchlaufen hat, noch dabei, uns darüber zu zanken, ob sie solches thun durfte oder gar überhaupt

konnte (daß sie es wirklich schon gethan hat kümmert nicht) — wir sind noch über die ersten Prinzipien derselben in vollem Streite, und müssen, wenn wir die Grenze zwischen ihr und der Poesie ziehen wollen, ohne Gnade die Sisyphusarbeit unternehmen, abermals zu untersuchen (wo möglich auch auf empirischem Wege), inwiefern diese absolut mathematischen, physiologischen und Formal-Standpunkte in ihrem Rechte sind. Mit ganz gleichem Rechte könnte man sagen, die bildende Kunst habe es nur ausschließlich mit Darstellung schöner Körperformen zu thun. Da wäre nun gar kein Berührungspunkt mit der Poesie vorhanden, und Lessing hätte sich seinen Laokoon ersparen können, so gut wie wir hier unsere Untersuchung über den Punkt, wo sich Poesie und Musik scheiden, ein für allemal aufgeben könnten. Denn wo jede Analogie, jeder geistige Zusammenhang fehlt, ist es nicht erst nöthig nach Gränzen zu suchen.

Die Maler lieben es, die Musen nicht einzeln, sondern in schön verschlungener Gruppe darzustellen. So möge auch uns, die wir uns vorgesetzt haben, das Verhältniß der Tondichtung zur Wortdichtung zu untersuchen, ein Blick auf die Reihenfolge der schönen Künste vergönnt sein, auf ihr Verhältniß zu einander, auf ihre Berührungspunkte und ihre stetige Entwickelung — insbesondere aber uns klar zu machen, wo bei jeder Kunst das Formale, wo das Idealmoment zu suchen sei. Wir wollen uns in Vorhinein erinnern, daß den Lebensäther aller Künste die

Poesie bildet, eben jenes verklärende Idealmoment — und daß sie, die Poesie, uns endlich als eigene, selbständige Kunst entgegentritt — ähnlich wie die Philosophie nicht blos die Grundlage aller einzelnen Wissenschaften ist, sondern auch als abgegrenzte Wissenschaft für sich allein erscheint. Der Weg, den wir hier einschlagen, ist nur scheinbar ein Umweg, an anderer Stelle wird er uns manche Disgression, die außerdem nöthig wäre, ersparen und er wird uns nur um so sicherer zu dem Ziele, das wir suchen, hinleiten.

Die Architektur ist die am meisten an die Materie gebundene Kunst.

Bei dem rohen Widerstande, oder, besser gesagt, der Trägheit, welche die Materie ihrer Vergeistigung entgegensetzt, bedarf die Architektur zur Ausführung ihrer Ideen auch des verhältnißmäßig größten handwerklichen Apparats und der mühsamsten Bearbeitung des materiellen Substrates.

Hier müssen nothwendig viele untergeordnete Arbeitskräfte mithelfen, die gemeine Geschicklichkeit des Steinmetzen, des Maurers muß der künstlerischen Idee des Architekten zu Hilfe kommen, ja der Architekt gibt nur diese Idee, den Gedanken des Ganzen her, jene untergeordneten Kräfte regen sich, um diesen seinen Gedanken materiell, schau- und greifbar zur verwirklichen — er selbst legt an das in der Ausführung begriffene Werk schwerlich mit Hand an. Hier tritt aber die Person des Künstlers

gegen das Werk am meisten zurück. Es ist bezeichnend, daß man den Erbauer des Kölner Dom's nicht mit Zuverlässigkeit kennt — und nennt man den Namen Phidias, so denkt wohl jeder sogleich an das Olympische Zeus-Ideal — während bei den Namen Iktinos, Kallikrates, Mnesikles sich selbst der Gebildete vielleicht erst besinnen wird, wer von ihnen das Parthenon, wer die Propyläen gebaut hat. Der geübte Blick fühlt allerdings aus dem Architekturwerk ein größeres oder geringeres Verständniß der Formen und Verhältnisse, einen größeren oder geringeren Schönheitssinn, der dem Erbauer innewohnte, sehr wohl heraus. Allein im Ganzen gleich ist ein dorischer oder jonischer Tempel, ein gothischer Dom mehr oder minder dem andern seiner Art, und es kommt mehr auf die künstlerische Entwickelung des ganzen Baustyles als Prinzip, als auf die Ausführung des Prinzipes in einzelnen, bestimmten Werken an. Der gegebene Stoff (wie er z. B. im Epos, im Drama u. s. w. dem Dichter zur Fassung in künstlerische Form geboten ist) entfällt bei der Architektur ganz — wir können nicht fragen, was dieser oder jener Tempel oder Dom bedeute — er stellt nichts vor — er ist eben ein Tempel, ein Dom. Die Materie verlangt hier vom Künstler nichts als daß er ihr schöne Formen gebe, in denen sich die architektonische Idee klar ausspreche. — Der Gesammteindruck eines architektonischen Werkes wird sich daher immer nur auf sehr allgemeine Kategorieen zurückführen lassen — der Anmuth — der Erhabenheit. Die Bestimmung eines Gebäudes steht übrigens mit seinen künstlerischen Formen

nicht in einem untrennbar innern Zusammenhang — man kann im Theseion sehr gut christlichen Gottesdienst halten — wogegen es schon durchaus nicht anginge z. B. den belvederischen Apoll zur Verehrung auf den Hochaltar zu stellen. Allerdings aber prägt sich der Geist, die religiöse Anschauung, die Lebensweise eines Volkes in seiner Architektur auf das bezeichnendste aus, und in diesem Sinne wäre der christliche Gottesdienst im Theseion doch ein arger Mißgriff. Daß der griechische Tempel die schöne Befriedigung des Hellenen in sich selbst,*) der himmelanstrebende gothische Dom den über das Irdische hinausstrebenden Geist des Christenthums treffend ausspricht, daß der Tempel mit seinen ringsumlaufenden Säulenreihen eben nur ein Haus für den in seiner Statue repräsentirten Gott darstellt, dessen Inneres für das Volk nicht da ist, während der Dom mit seinen nach Außen sich erweiternden Pforten in stummer Steinsprache zum Eintritte in's Innere, das eine dem Aeußern völlig entsprechende künstlerische Entwickelung zeigt, einläd und gleichsam ausruft: „Kommet alle her, die ihr beladen und mühselig seid!" — das alles sind längst erkannte Wahrheiten. So weit — und nicht weiter geht also die Architektur über das bloße schöne Spiel mit Formen hinaus.

Ihr zunächst steht die Plastik. Auch sie hat noch mit

---

*) Merkwürdig und bezeichnend genug hat aber dieses System einen innnern Widerspruch und (im Wortverstande) ein Loch — wir meinen den Mangel an Licht im Innern und das dadurch Bedingte, die Idee der Eindeckung durch ein Dach unterbrechende und dadurch aufhebende Opaion.

Bewältigung der rohen Materie zu thun, doch bedeutend weniger als die Architektur. Auch hier wird der Hilfsarbeiter die Statue erst aus dem ungeformten Steinblock bis zur Andeutung ihrer allgemeinsten Formen herausklopfen, allein dann wird der Meister selbst mit dem Meißel herantreten und den Gott oder Heros endlich in vollendeter schöner Bildung vor unsere Augen treten lassen.

Der „gegebene Stoff" wird hier schon mehr Wichtigkeit gewinnen. Allerdings werden wir den sitzenden Löwen vor dem Arsenal zu Venedig mit vollster Befriedigung betrachten, ohne uns zu fragen, ob es der nemäische oder ein anderer berühmter oder unberühmter Löwe sei, — wie wir vorhin sagten, „der Dom ist eben ein Dom", so werden wir die Bildsäule eines schönen Jünglings eben als Bildsäule eines schönen Jünglings gelten lassen. Aber in Zeus, in Herakles u. s. w. treten uns schon ganz bestimmt ausgeprägte Persönlichkeiten, Charakterbilder, entgegen, gesetzt auch der erste thue nichts weiter, als daß er auf dem Throne in ruhiger Majestät dasitzt und der zweite, daß er sich an seine Keule lehnt. Aber noch mehr — wir können die Niobiden fliehend, getroffen, sterbend — wir können Laokoon von Schlangen umflochten erblicken, also bestimmte Personen in bestimmter dramatischer Situation — wir werden sogar für eine solche Richtung schon einen sehr bestimmten Maßstab anlegen und z. B. Einsprache erheben, wenn man die bekannte Barbarengruppe in Villa Ludovisi (wie ehemals geschah) als Pätus und Arria bezeichnen will — nicht aus äußern Gründen einer historischen Ueberlieferung, die sich an das Kunstwerk

knüpft, sondern aus innern, uns beim Anblicke des Kunstwerkes selbst einleuchtenden Gründen.

Wir treten in der Plastik schon vor die Gestalt des Menschen, die in der Bildsäule von allen Seiten anschaubar vor uns steht — wir erkennen aber auch sein geistig sittliches Wesen der Anschauung durch die ideal schöne Form vermittelt.

Es bedarf keines Nachweises, daß hier die Persönlichkeit des Künstlers sich uns durch sein Kunstwerk schon viel deutlicher offenbart, als es in der Architektur der Fall war.

Noch mehr ist dies in der Malerei der Fall, wo wir Cimabues, Fiesoles, Raphael Sanzios, Buonarottis geistiges Portrait — ja beinahe ihr leibliches dazu — nach dem Anblick ihrer Werke mit großer Bestimmtheit zeichnen könnten, auch wenn Vasari nicht geschrieben und die eigene Kunst der Meister uns ihre Züge nicht bewahrt hätte. Die Malerei ist auch an die Materie geknüpft; — allein noch weniger als die Plastik, — der handwerklich geübte Hilfsarbeiter entfällt hier ganz und gar, — des Meisters Sinn nicht allein, auch seine Hand schafft hier Alles von Anfang bis zu Ende. Der „gegebene Stoff" tritt hier noch mehr in den Vordergrund — die ganz natürliche Frage beim Anblick eines Bildes (und die allergewöhnlichste) lautet: „was stellt es vor?" Wenn Tizian gleichfalls abstrakte Bilder weiblicher Schönheit gibt, so nennt er sie, wenigstens in Ermangelung eines bessern, Venus. Allein wir lassen solche bloße Schaustellungen schöner Formen doch nur aus-

nahmsweise gelten — wir wollen Charakter, Seelenausdruck — wir fragen um die Namen der Gestalten, die uns der Maler vor Augen gestellt hat, wir wollen erhoben, oder gerührt oder zum Lachen bewegt sein — kurz, wir stellen schon sehr bestimmte spezielle Anforderungen — sogar an das Zustandsbild oder an das Portrait einer uns völlig unbekannten Person.

Hier tritt also die schöne Körperbildung gegen das sittlich geistige Wesen zurück. Wir können die Venus von Tizian zwar nicht umwenden, um auch ihre Rückenpartie zu sehen — aber dafür gewinnt die Gesichtsbildung, die sich bei der Plastik ohne weiteres in einer gewissen idealen Allgemeinheit halten kann (man denke an das bekannte griechische Statuengesicht) hohe Bedeutung, — das Gesicht wird, nach dem bekannten Ausdruck „Spiegel der Seele“ und gewinnt individuelle, bestimmt auszeichnende Züge. Das geistig sittliche Element gewinnt in der Malerei solche Bedeutung, und so sehr besitzt sie zum Ausdrucke derselben Mittel, daß sie es — von der Menschengestalt ganz trennen und auf unbelebtes übertragen kann. Das Landschaftsbild ist wesentlich ein Stimmungsbild — und daher zwischen Landschaftsmalerei und Musik eine merkwürdige Verwandtschaft, wie weiterhin zu zeigen sein wird. Von den modernen Landschaften ist dies klar — die düster-großartigen Bilder norwegischer Partien, die Abenddämmerungen mit ihren träumerisch verschwimmenden Umrissen, die zauberischen Mondnächte, die helle Sonnengluth in den Darstellungen südlicher Gegenden, alles das weckt im Beschauer sehr verschiedene und eigene Stimmungen. Sogar die

sogenannte klassische Landschaft, die zunächst auf conventionelle Formen, auf heroische oder idyllische Zwecke losging, ist ein Stimmungsbild — freilich für einen viel weniger mannigfaltigen Stimmungskreis. Wenn Hakert sagte, eine gemalte Landschaft müsse, um gut zu sein, den Wunsch im Beschauer erwecken, darin spazieren zu gehen, so ist damit eben auch nichts anderes gemeint. Selbst das Stillleben darf nicht blos auf das außerhalb des Zweckes der Kunst liegende, ziemlich kleinliche Vergnügen hinauslaufen, das Nachgeahmte mit der Nachahmung vergleichen zu können, es muß, soll es ein Kunstwerk sein, einen bestimmten sittlichen Gedanken aussprechen, wie die bekannten Stillleben auf die Vergänglichkeit alles Irdischen — oder es muß sonst einen geistigen Rapport zum Menschen haben, wie z. B. Schnaase von den sogenannten Frühstückbildern mit Recht verlangt, daß wir aus der Auswahl und Anordnung der Gegenstände auf Geschmack und Reichthum des abwesenden (supponirten) Besitzers sollen schließen können. Ist ein Architekturbild nichts weiter als eine perspektivisch und sonst richtige Darstellung eines Gebäudes, so sinkt es zum Range eines bloßen Kosmoramenbildes herab. Auch hier wollen wir ein Stimmungsbild — ähnlich der Landschaft. Das Thierbild muß gleichfalls entweder Analogien menschlicher Zustände erkennen lassen, oder die Beziehungen des Thieres zum Menschen darstellen. Wir erinnern an die trefflichen kleinen Thierdramen und Idyllen von Eberle, Voltz, Gauermann u. a. —

Sehen wir nun schon in der Malerei das materielle Element sehr zurückgedrängt und das geistig-sittliche Wesen

des Menschen völlig in den Vordergrund tretend, so verschwindet endlich in der Poesie die Materie ganz und gar. Die Iliade bleibt was sie ist, ob sie der Rhapsode recitirt, oder ob sie Peisistratos zu bleibender Erinnerung in Buchstabenzeichen niederschreiben läßt. Die menschliche Gestalt verschwindet hier endlich ganz — sie kann nicht einmal in der Poesie einen andern Ausdruck finden, als den einer dürftigen an die malerische Phantasie des Lesers appellirenden Beschreibung — das sittlich-geistige Element aber wird ganz ausschließend der Gegenstand, spreche es sich nuu abstrakt durch Stimmungen weckende oder verständig begreifliche allgemeine Darstellungen aus, oder durch das Medium eines gegebenen Stoffes (einer Begebenheit aus der Römerzeit zum Beispiel). Und hier nun vollends wird der Dichter mit der Dichtung so zu sagen eins — der objektivste, wie Homer oder Göthe nicht minder, als der, welcher, wie Jean Paul oder Heine überall seine Persönlichkeit bewußt und absichtlich einmischt. Die allbekannten Aussprüche Göthes „jedes echte Gedicht müsse ein Gelegenheitsgedicht sein" und „er habe sich von lästigen Seelenzuständen durch Dichtungen befreit" finden darin ihre vollständige Erklärung.

Wir haben in diesem Klimax den eigentlichen Gegenstand unseres Forschens — die Musik — nicht mitgenannt. Aus gutem Grunde, denn sie weist nach den beiden äußersten Polen jenes Klimax gleichzeitig hin — sie läßt sich dort also nicht einreihen. Sie ist einerseits eine architektonisch-formelle Kunst, andererseits eine Kunst

poetischer Ideen — ja bis zu einer, weiterhin näher zu bestimmenden Grenze, gegebener Stoffe. Die architektonische Form und die poetische Idee müssen sich in ihr durchdringen — allerdings aber kann das eine oder das andere Element mehr oder minder entschieden vorwalten. Sie ist weniger materiell, als selbst die Malerei, aber materieller als die ganz entkörperte Poesie — ihr körperliches Medium ist die in Vibration gesetzte Luftwelle — für die alltägliche Anschauung freilich ein Material, das gleich Null zu sein scheint — für den Physiker aber seine volle Realität hat. Sie ist endlich eine künstlerische Erweiterung der Persönlichkeit ihres Schöpfers, daher sein geistiges Abbild. —

Wir haben ferner, als wir das Wesen der einzelnen Künste darzulegen versuchten, das Resultat gefunden, daß der Mensch mit dem, was ihn eben zum Menschen macht, der einzige und eigentliche Gegenstand derselben ist. Dieser Abglanz des menschlichen Wesens ist es, was eben das Idealmoment bildet, der Mensch will das, was aus seinem tiefsten Innern auftaucht, „in dauernden Gedanken befestigt" in schöner Form verkörpert, außer sich erblicken — was einen Theil seines Ichs ausmachte, soll sich in einen bildsamen Stoff senken und nun — wie ein Individuum, das die vernünftigen Bedingungen und Gränzen seiner Existenz in sich selbst trägt, — wie ein Fremdes — wie ein Nicht-Ich ihm gegenüber stehen, ein Fremdes und doch sein Bild — sein Bild in dem Sinne, wie der Mensch ein Ebenbild der Gottheit genannt wird. Wo das Idealmoment der aus dem höhern

Leben des Menschen nicht dem blos physiologisch thätigen Leben seines körperlichen Organismus, sondern aus seinem geistigen Leben geholte Antheil an einem Kunstwerke fehlt, haben wir noch kein fertiges ganzes Kunstwerk — wir haben erst eine Entwickelungsstufe desselben vor uns. Das geistige Moment des Kunstwerkes, das Idealmoment ist der vom Himmel geholte, zündende Prometheusfunke, der dem wohlgeformten, aber leblosen Thonbilde erst Leben gibt. Sehet da einen Giganten aus dem Zeustempel zu Agrigent! Da ist eine mit großen anatomischen Verständniß treu nachgeahmte Menschengestalt — dennoch dünken uns diese riesigen Gliedmaßen leblos, und in ihrer Leblosigkeit beinahe fürchterlich — wir meinen eher einen in Menschengestalt metamorphosirten Steinblock als das Bild eines Menschen zu sehen. Der Prometheusfunke fehlt. Tretet nun vor den Löwen beim Arsenal in Venedig, dessen wir schon einmal gedacht haben. Das ist nun kein Menschenbild — aber der Prometheusfunke hat es belebt, und mit Recht preist es Göthe im Epigramm, daß „neben ihm Pforte, wie Thurm und Kanal klein wird.“ Und da ist noch dazu der Gigant ein treueres Nachbild der Natur, als jenes plastisch-architektonisch geformte Thier von Marmor, zu dessen Bildung sein Verfertiger die Motive der natürlichen Gestalt des Löwen benützt hat. Und diese hochaufgerichtet sitzende Stellung wird kein natürlicher Löwe zu Stande bringen, gehe er zehnmal in die Schule eines von Amburgh oder Carter. Aber seht, wie wohlberechtigt das alles ist. Sehet diese ungeheure Kraft der Brust,

Schultern und Pranken, die den Eindruck des Heroischen macht, sehet diese schlanke Gestalt, welche die äußerste Schnelle und Gewandtheit verspricht und sehet nun dieses Heldenthier in ruhiger Würde, echt königlich, vor euch sitzen — vergeistigt — zum Symbol menschlichen Wesens geworden.*) Hier ist das fertige Kunstwerk — im Giganten ist es noch nicht — dieser kann nur als Markstein einer in der historischen Entwickelung der Kunst erreichten Station — der gewonnenen Bewältigung des rohen Stoffes und der erlangten Fähigkeit der Nachahmung eines gegebenen natürlichen Vorbildes, Geltung ansprechen — da aber auch volle Geltung — und von diesem Standpunkte aus muß ihn jene Krone vom Erechtheion, in deren reizenden Formen sich sittige Frauenschönheit und hohe Frauenwürde so herrlich abspiegeln, doch als ihren Ahnherrn anerkennen. — Wir haben durch diese, aus dem Gebiete einer einzelnen Kunst herausgehobene vergleichende Betrachtung die überzeugende Einsicht gewonnen, daß auch da, wo wir den Menschen scheinbar vermissen, es doch sein geistiges Wesen ist, das dem Kunstwerke Leben giebt. Wenn nun von der Architektur an, wo die Menschengestalt noch in dem Steine schläft, aus

---

*) Die eleganten treuen Broncebilder von Hirschen, Pferden, Hunden, Wildschweinen u. s. w., mit denen Paris unsere Kunstausstellungen versieht, dürften eher in einer Industrieausstellung ihren passenden Ort finden. In ihnen hat die fertige Kunst wieder einen Rückschritt zur bloßen Naturnachahmung gemacht. Sie sind rein realistische, naturhistorische, treue Thierbilder — weiter nichts.

dem sie dann die Plastik befreiend erlöst*) bis zur Poesie, wo sie wieder verschwindet, weil der hier völlig frei gewordene Geist nicht mehr ihres Mediums bedarf, um sich zu offenbaren — des Menschen Geist das lebende Prinzip ist, der orphische Eros, der das früher Gestaltlose in schöne Harmonie zusammen knüpft — sollte die Musik allein dieses alle andere Künste belebenden Prinzipes entbehren, sollte sie wirklich nur die Leibnitz'sche computatio computare se inscii sein, ein bloßes klingendes Formenspiel? —

Die Romantiker haben bekanntlich in paradoxen Zusammenstellungen weltfremder Gegenstände ein oft geistreiches, oft auch ein müssiges, bisweilen frevelhaftes Spiel getrieben. Wenn aber das Schlegel'sche Athenäum die Musik eine flüssige gewordene Baukunst und die Baukunst eine erstarrte Musik nannte, so war das keines-

*) In der Architektur behalten wir das Bewußtsein des verwendeten Materials, als eines wesentlichen Theils, wir sehen ganz deutlich den Sandstein, den Marmor, das Holz, dem „der Geist sein Siegel aufaufgeprägt." In der Skulptur wird uns das Material (Statue von Marmor, Statue von Bronce) schon etwas Zufälliges — abgesehen natürlich von dem technischen Einflusse, den das Material auf die Behandlung des Werkes selbst hat. In der Malerei verschwindet uns die Vorstellung des Materials ganz und gar — dem Gemälde gegenüber denken wir nicht an Leinwand und Farbestoffe, obwol wir ihre schau- und kostbare Anwesenheit nicht erkennen. In der Musik täuschen wir uns, daß wir etwas inmaterielles vor uns zu haben meinen. Nicht mehr die gewöhnliche sinnliche Erfahrung der Wissenschaft muß uns eines anderen belehren. Erst die Poesie lebt vollkommen im Reiche des Geistes.

wegs ein müssiges Spiel mit Antithesen. Man hat in ähnlichem Sinne die tiefsinnig fantastischen Tongeflechte Sebastian Bach's mit den Wunderwerken germanischen Baustyles verglichen. Mit Recht, die Musik mit ihrer symmetrischen Theilwiederholung, mit ihren zusammenstimmenden untereinander in geistigem Rapport stehenden Tongliedern bietet in ihrem formellen Theile die entschiedenste Analogie mit der gleichfalls auf symmetrischer Wiederholung ganzer großer Theile, auf Zusammenstimmen der einzelnen Bauglieder beruhenden Architekten. Es wäre thöricht, die Analogie etwa deswegen läugnen zu wollen, weil wir an einer Mozart'schen Symphonie keine Thüren und Fenster, keine Metopen und Triglyphen, keine Fialen und Wimperge nachweisen können, oder umgekehrt weil wir nicht zu sagen im Stande sind, ob der Straßburger Münster aus C-dur oder aus A-moll geht. Das allbekannte zweitheilige Schema, in dem die ersten Tonsätze Haydn'scher Mozart'scher, Beethoven'schen u. s. w. Symphonien geschrieben sind, der Tonsatz mit unterbrechendem Alternativ (in manchen Andantesätzen, in Scherzos u. s. w.) die verschiedenen Gestaltungen des Rondo, wie sie A. B. Marx aufzählt, alle diese Formen in ihrer abstrakten Allgemeinheit und ohne Rücksicht auf den musikalischen Inhalt in concreten Fällen betrachtet, gleichen völlig dem allgemeinen Schema eines nach dem Prinzip eines gewissen Baustyles gedachten Gebäudes. Wenn man zu einem Musiker vom Durchführungssatze, von dem Seitensatze spricht, so weiß er so gut, in welchem Stadium des Tonstückes er diese angedeuteten Bestand-

theile desselben zu suchen hat, wie der Bauverständige nur von dem Architrav, Geison, Kimation u. d. g. eines hellenischen Tempels zu hören braucht, um gleich zu wissen, an welcher Stelle des Baues er sich diese Bauglieder denken muß. Soll die Musik nicht zu einem unkünstlerisch willkürlichen, unmotivirten Herumirren in Tonfolgen werden, soll sie innern Halt und geistigen Zusammenhang haben, so kann sie der Symmetrie so wenig entbehren, wie die Baukunst, wogegen man in der Malerei eine allzusymmetrische Anordnung der Gruppen und Figuren mit Recht bedenklich findet, und ein Poet vollends sein Publikum nicht wenig überraschen würde, ließe er nach dem zweiten Akt seines Dramas den ersten Akt nochmals wortgetreu wieder erscheinen. Es gibt handwerkliche Componisten, die sich in das allbekannte zweitheilige Schema so eingelebt haben, daß ihre Phantasie — nicht unähnlich einem gut zugerittenen Cavalleriepferde, das beim Exerciren die reglementmäßigen Schwenkungen ohne Reiters Nachhilfe endlich von selbst ausführt — beim Componiren die schuldmäßigen Schwenkungen gleichfalls wie von selbst macht und die jedes Tonstück, an dem sie ihre geliebte zweitheilige Form nicht mit größter Deutlichkeit der Abgrenzung der einzelnen Theile ausgeprägt finden, für „dunkel, unübersichtlich" wohl gar für „formlos" erklären. Hat diesen Vorwurf doch sogar der Meister hören müssen, dessen tiefe Weisheit in der organischen Construktion seiner Tonsätze wahrhaft ehrfurchterweckend ist — Beethoven. Es ist nicht das kleinste Verdienst des trefflichen B. A. Marx, wenn er die

einzelnen Sätze Beethoven'scher Instrumentalwerke nach ihrer constructiven Bedeutung einer Art vergleichender Anatomie unterzieht und den gelehrten Herrn klar genug zeigt, daß der Fehler nur an ihnen lag, wenn sie die Länge ihrer Zöpfe oder Nasen zum Maßstabe nahmen, statt mit zum Fluge ausgebreiteten Geniusflügeln zu messen. Denn die Forderung der Kritik nach übersichtlichem Bau eines Tonstückes ist allerdings eine vollberechtigte, allein es ist geistige Beschränktheit des Kunsthandwerkers, wenn er schablonenmäßige Faktur für damit gleichbedeutend anschlägt und verlangt. Der geistig-musikalische Inhalt jener allgemeinen Form kann nicht nur der verschiedenste sein (wie auch zwischen einzelnen Bauten bei gleichem Prinzip doch Verschiedenheit herrscht oder wie die Natur nach dem einfachen Schema der Pflanze, des Wirbelthieres u. s. w. tausend und abertausend ververschiedener Arten aufzuweisen hat) sondern der Inhalt kann diese Form auch erweitern, verengen, modifiziren u. s. w. ohne sie doch zerstören zu dürfen, weil eine solche Zerstörung zum formlosen, folglich unschönen führen würde.

Der ungeübte Hörer — man kann sagen: der gewöhnliche — ist freilich weniger rigoros. Er hat gar nichts dagegen, wenn Herold ein Potpourri aneinandergereihter, unter sich zusammenhangloser Motive, das er herunterspielen läßt ehe der Vorhang vor seiner Oper „Zampa" in die Höhe geht, eine Ouverture nennt. Es ist ihm genug, daß die einzelnen Motive anregend, glänzend oder graziös sind und er genießt die sogenannte Ouverture mit gleichem, ja wohl mit größerem Behagen

als z. B. den Wunderbau der großen fugirten Ouverture von Beethoven. Eine Gebäudefronte im Pallagonischen Style, wo die rechte Hälfte der linken nicht entspräche, würde aber unsern Mann augenblicklich stutzig machen — und wie viele haben nicht schon über den Advokaten in Hogarths Punschgesellschaft gelacht, dessen Gesicht nach Lichtenbergs Ausdruck aussieht wie das jus utrumque? Der Grund ist ganz leicht einzusehen. Das Gebäude, das Menschengesicht zeigen uns ihre Symmetrie im Raume, einem einzigen Blicke überschaubar, daher durch die Möglichkeit des fortwährenden vergleichenden Zusammenhaltens der einzelnen Theile jeder Verstoß dagegen sogleich unangenehm empfunden wird. Die Musik entwickelt uns dagegen ihre Symmetrie in der Zeit, die Tongestalt verklingt und fixirt sich höchstens in unserem Gedächtnisse — die vergleichende Zusammenhaltung kann nur dort geschehen — und musikalisches Gedächtniß besitzt nicht eben jeder. Darin — und in dem Umstande, daß ein noch so toll und willkürlich construirtes Tonstück nicht einstürzt, während bei der Construktion eines Baues die Statik ein Wort darein zu reden hat, in dem Umstande endlich, daß Baustein und Marmor etwas theurer sind als Notenpapier, daher letzteres für geniale oder nicht geniale Launen leichter zu Gebote steht, müssen wir den Grund suchen, daß es architektonisch schwerlich einen zweiten Pallast Pallagonia gibt, wogegen in der Musik pallagonische Bauten eben nicht gar so selten sind, zumal wenn sich die Trias: Dilettanten, Virtuosen und

künstliche Genies*) an die Composition von Tonstücken in großen Dimensionen macht. Wendet man uns ein, ob denn z. B. die Zampa-Ouverture nicht „auch Musik“ sei, so sagen wir: insofern sie ans an einander gereihten Elementen zu einem wirklichen Tonwerke besteht, ja! — als fertiges, organisches, in sich geschlossenen Kunstwerk nein! — Die aus Säulen, Pfeilern und Gebälk „nicht dumm aber toll zusammengeflickte Kapelle San Crocefisso bei Terni,“ deren Göthe in seiner italienischen Reise erwähnt, ist endlich auch ein Gebäude aber schwerlich ein Bauwerk. —

Wenn wir in Rom über das alte Forum gehen und an Säulen und Gebälkresten auf schwindlig und schwankend aneinandergebundenen Leitern und Bretern junge Architekten mit dem Zollstabe herumklettern sehen, so gewinnen wir die eindringlichste Ueberzeugung, daß die Architektur eine Kunst meßbarer Verhältnisse sein muß, weil dort ihre Jünger mit Halsbrechegefahr darnach suchen. Und wenn wir lesen am Tempel zu Selinunt sei die Säulenhöhe 9 Model, die Verjüngung des Schaftes $^{4}/_{15}$, am Theseustempel zu Athen sei die Säulenhöhe 11 Model, der Säulenabstand 3 Model, so begreifen wir, daß diese Maßverhältnisse mit der künstlerischen Erscheinung der Gebäude im genauesten Zusammenhange stehen. Und stehen in der Musik nicht auch Zahlenverhältnisse mit der künstlerischen Erscheinung in genauem Zusammenhange? Wir

*) Sie unterscheiden sich von den natürlichen Genies dadurch, daß letztere Geschöpfe Gottes, jene dagegen Geschöpfe von Parteizeitschriften sind.

meinen nicht blos die der Akustik angehörigen in Zahlen auszudrückenden Grundlagen der ganzen Tonkunst, kraft deren uns die Oktave,. die Quinte u. s. w. als Consonanzen, die Sekunde, Septime u. s. w. als Dissonanzen nicht blos für das empirisch prüfende Ohr, sondern auch für den rechnenden Verstand zu gelten haben; wir meinen auch die meßbaren Verhältnisse der Theile etnes Tonstückes nach ihrer Ausdehnung, d. i. nach ihrer Dauer. Wenn wir zum Beginne eines Tonstückes den Vierviertel- oder Dreivierteltakt vorgezeichnet sehen, so wissen wir, daß wir für die ganze Dauer, als der Tonsetzer den gewählten Takt nicht zu ändern findet, die stets gleiche Bewegung der vier oder drei Viertel (mögen sie auch in größere Noten zusammengezogen oder in kleinere aufgelöst sein) zu erwarten haben — das vorgeschriebene Taktmaß ist so gut ein für allemal Gesetz für die ganze Entwickelung des Tonstückes geworden, wie vorhin das vorgeschriebene Modelmaß für den Tempelbau. Allein auch in den Verhältnissen des über das Maß des einzelnen Taktes hinausgehenden musikalischen Periodenbaues verlangt unser Geist eine in Zahlen ausdrückbare Symmetrie. Ließe uns z. B. eine Composition Periodenglieder von nachstehenden Maßen hören: 4 Takte, 5 Takte, 4 Takte, 7 Takte, 4 Takte u. s. w. so würde uns in dieser Reihe das fünftaktige und siebentaktige Glied (wenn nicht ihr Inhalt die Abnormität rechtfertigte) höchst unangenehm stören. So liegt im Zusammendrängen der rhythmischen Glieder eines größern Gebildes oder umgekehrt in deren Ausdehnung eines der mächtigsten Effektmittel der Musik. Wen hat

nicht schon die rhythmische Gewalt des Scherzo in Beethovens neunter Symphonie übermächtig mit sich fortgerissen, dieses geniale Spiel mit Taktmaßen, das kaum seines Gleichen hat? Dreivierteltakt schreibt der Meister vor, allein in den mit Ritmo di tre battute, Ritmo di quattro battute überschriebenen Abtheilungen wird ihm der Dreivierteltakt nur zu einzelnen Schlägen eines größern Dreiviertel- und Viervierteltaktes, in welchem die drei Viertelnoten die Geltung von Achteltriolen erhalten. Bei dem letzten pp. vor Presto Allabreve (Seite 65 der Partitur) drängt er sein Thema in viertaktige Rhythmen — welche der nachahmende Eintritt der Bläser auf den dritten Takt aber wieder zu zweitaktigen macht, bei dem folgenden stringendo faßt er das Thema in stets wiederholte Gebilde von je zwei Takten noch enger zusammen und reißt so unanfhaltsam in den hereinstürmenden geraden Takt des Presto hinüber. Eine Musik, die ununterbrochen in viertaktigen Gliedern fortleiert, ist wenigstens rhythmisch fehlerfrei, doch hat sie dafür meist den ärgern Fehler monotoner Langweiligkeit — so wie wir auch am Bauwerke bei harmonischer Uebereinstimmung im Ganzeu Mannigfaltigkeit im Einzelnen verlangen, wenn unser Schönheitssinn vollkommen befriedigt werden soll. Endlich verlangen wir von einem Tonstück ein übereinstimmendes Ebenmaß seiner Hauptabschnitte. Die Ausdehnung des Wiederholungssatzes muß mit der Ausdehnung des Durchführungssatzes u. s. w. in einem entsprechenden Verhältnisse stehen, wo der Durchführungssatz über das Maß des Wiederholungssatzes hinausgeht (z. B. im ersten Alle-

gro der Sinfonia eroica), verlangt er eine größere Ausdehnung der Coda als Gegengewicht. Im ersten Stücke der neunten Synphonie wird die erste, weitausgedehnte Abtheilung nicht wiederholt, an sie schließt sich ein gleich langer Durchführungssatz, die erste Abtheilung kehrt in gleicher Ausdehnung mit den herkömmlichen Aenderungen wieder, daran schließt sich gleichsam als zweiter Durchführungssatz und in seinen Tongebilden dem ersten entsprechend eine Coda von derselben Ausdehnung, wie die drei vorhergehenden Theile. So zerfällt dieses Allegro in vier gleich lange Theile, die sich wieder je zwei und zwei zusammengruppiren und so uns die noch umfassendere Eintheilung in zwei völlig symmetrische Hälften des Ganzen gestatten.

Man sieht, wir haben uns hier fortwährend mit der symmetrisch zusammenstimmenden, mathematisch-meßbaren Gestaltung ganzer Tonsätze im Großen wie im Kleinen, in weiten Umrissen wie im engen Raume befaßt. Wir hätten beim Ausmessen eines Baues eben auch nicht anders vorgehen können. Die Möglichkeit eines ähnlichen Verfahrens setzt ähnliche Grundlagen voraus. Wir hatten also Recht, die Musik in ihren Formen eine architektonische Kunst zu nennen. Wenn wir die Gliederung des Periodenbaues, den gleichmäßigen Pulsschlag des Rhythmus, die innere Structur der Harmonie und die glatte, singende Oberfläche der Melodie nennen, so haben wir den Leib des Tonstückes genannt. Aber der Leib verlangt auch eine Seele.

Wir haben die C-moll-Synphonie von Beethoven gehört. Nach dem gewaltigen Kämpfen und Ringen des von Leidenschaften durchwühlten ersten Satzes, in welchem, wie Beethoven sagte „das Schicksal an die Pforte klopft", hat die hold tröstende Stimme des Andante mit seinen Flötenklängen vergebens den Frieden zu geben getrachtet; — jeder triumphirende Aufschwung verlor sich jedesmal wie die düster hereindringenden Nebelschatten, unverändert kehrte immer und immer dieselbe Tongestalt wieder — ein schmerzlicher Blick zum Himmel voll stiller Entsagung. — Dann begannen im dritten Satze die Bässe wie finster drohende Geistergestalten aufzusteigen gegen die Lichtwelt, die uns das Andante wie in weiter Ferne gezeigt, Klagestimmen wurden laut, zum Lachen verzerrter Schmerz, toll herumwustende Lustigkeit, die ersten Weisen wiederkehrend, aber wie in sich gebrochen, an der Stelle des vollen Saitenklanges matte Pizzicati, statt des markigen Horntones die schwächliche Oboe — wir langten endlich bei der finstersten Stelle an, wo die Bässe auf As liegen blieben, während die Pauke in dumpfen Schlägen rastlos ihr C dazu klopfte, die Geigen das Thema in verzerrter Gestalt hastig höher und höher rückten, bis in dem Crescendo der letzen acht Takte der schwarze Vorhang plötzlich zerriß und im vollem Triumphe des hereinbrausenden C-dur wir wie in einen Ocean von Licht hineingerissen wurden, in einen Jubel ohne Ende, in ein Reich glorreicher Herrlichkeit ohne Grenzen — kaum daß wir noch einen Blick auf die überwundene finstere Larvenwelt zurückwerfen, um uns dann in dem uns nun erschlossenen

Lichtreiche wie selbst zu verlieren. Wir fühlen uns, wenn die letzten Accorde ausgebraust, in freudiger Erhebung als Bürger einer höheren Welt, die kleinen Sorgen des Alltagslebens liegen uns wie in weiter Ferne. Tritt nun der Physiker heran und sagt uns, die Sache beruhe auf Schwingungen von Luftwellen, welche durch mit Haaren aus Roßschwänzen angestrichene präparirte Schafgedärme, durch mit Klöppeln geschlagene gespannte Felle, durch Rohrblättchen, Holz- und Metallröhren u. s. w. in Vibration gesetzt sind, daß sich die Tonhöhe jedes Klanges, den wir da gehört haben, berechnen läßt — daß also die Sache eine akustisch-physikalische — und nach den von Pythagoras bis auf Tartini, Euler und Rameau giltigen Theorieen insbesondere eine mathematische Grundlage habe, so wollen wir gerne zugeben, daß in den Dingen und Verhältnissen, welche er genannt hat, der bildsame Stoff bezeichnet sei, in welchen sich der Geist gesenkt hat, um einen entsprechenden Ausdruck für das, was in ihm lebt zu finden. Will er aber die höhere Stimmung unserer Seele, die als Resultat der gehörten Musik zurückgeblieben ist, gleichfalls der Mathemathik zu guten schreiben, dem „unbewußten Ueberschauen der Tonzahlenverhältniße,“ wenn er mit Oerstedt frägt: „ob wohl die Lebenszeit mehrerer Mathematiker hinreichen sollte, alle Schönheiten dieser Synphonie zu berechnen,“ so werden wir ihn unsererseits fragen, ob sich Schönheit berechnen lasse und warum denn eine quadratische Gleichung, ein Fundamentalsatz der Geometrie oder was sonst der Mathematik specifisch angehört, wohl unsern Verstand zu

beschäftigen, nimmer aber jene uns über uns selbst hinausbebende Wirknng hervorzubringen vermag. Euler hat durch bloße Berechnung eine Sonate componirt — ein Verfahren, das ziemlich stark an den Famulus Wagner und seine chemischen Experimente zur Erzeugung des Homunculus erinnert. Warum sollte uns ein solches auf mathematischem Wege erzeugtes Kunstwerk nicht eben so begeistern können wie die C-moll-Synphonie, wäre jene commensurable Seite wirklich das, was dem Kunstwerke Leben gibt?

Der Physiolog, der mit Carl Vogt etwa zu dem Resultate gekommen ist, „daß alle jene Fähigkeiten, die wir unter dem Namen der Seelenthätigkeit begreifen, nur Funktionen der Gehirnsubstanz sind — daß die Gedanken in demselben Verhältniß etwa zum Gehirne stehen, wie die Galle zu der Leber oder der Urin zu den Nieren"*) wird über den von uns gesuchten Geist spöttisch lächeln und uns versichern der ganze Zauber beruhe auf der Erregung unseres Nervensystems durch die Schallwellen — wie es ja auch durch geistige Getränke, Opium u. d. gl. erregt werden könne. Auch Oerstedt, der keineswegs auf einem solchen materialiastischen Standpunkte stehet, versucht eine wesentlich physiologische Erklärung der Wirkung der Musik.**) Vor allem spricht er von der „Taktmusik" wie er sie nennt, d. i. von Musik mit stark markirtem, gleichförmigem Rhythmus

*) S. dessen physiologische Briefe 2. Abtheilung, S. 323.

**) S. „die Naturwirkung des geordneten Lautausdruckes" in dessen „neuen Beiträgen zu dem Geist in der Natur." Deutsch von K. L. Kannegiesser, Seite 41 u. ff.

z. B. einem von einer Trommel geschlagenen Marsch.*) „Wenn wir bedenken," sagt er, „daß es die Nervenwirksamkeit ist, welche die Muskeln in Bewegung setzt, sehen wir leicht ein, daß die Reihe von starken Abwechslungen, welche die Taktfolge der Töne in den Nerven hervorbringt, einen Einfluß auf unsern Gang und andere willkürliche Bewegung haben kann." — — „Hört man nun eine geordnete Reihe von Lauten, wie sie von gleicher Dauer nach bestimmten sehr kurzen Zwischenräumen wiederkehren, so werden die Nerven in übereinstimmende Schwingungen gesetzt, welche von da auf die Bewegungsmuskeln überzugehen scheinen."

Auf diese Grundlage erklärt er auch die Wirkungen der Tonkunst höherer Art durch den Satz „daß unser geistiges Wesen unaufhörlich eigene Zustände im Nervensystem hervorbringt. — Lassen wir nun eine vortreffliche Choralmusik, welche auf verborgene Weise (?) die herrlichsten Grundharmonieen enthält, die Nerven in eine Reihe geordneter Schwingungen versetzen, muß da nicht dieser eben noch unruhige und verwirrte Seelenkörper — mit Einem der Namen allein dürfen wir hier das empfangende Wesen nicht bezeichnen — hierdurch zu einer geordneten, vernunftgemäßen Thätigkeit gebracht werden? Muß nicht dieses Gefühl innerer Harmonie, das so frei von Anstrengung ist, und seine Spannung und Unruhe auflöst, eine hohe und himmlische Ruhe scheinen?"

---

*) Der aber, bei Lichte besehen, füglich noch nicht Musik genannt werden kann.

Diese Ansicht eines hochgeachteten Naturforschers verdient jedenfalls alle Beachtung. Durch sie wäre das „Hebende" einer gelungenen, d. h. den Rhythmus in ansprechenden Formen entwickelnden Tanzmusik vollständig erklärt — wir begriffen nun, warum wir bei den daktylischen Schlägen im Scherzo der neunten Synphonie eine Art freudigen Aufhüpfens in unserem eigenen Innern fühlen, warum uns beim Anfange des ersten Allegro der siebenden Synphonie schon die von Flöte und Oboe vorläufig ohne Hinzutritt von Melodie und Harmonie markirte rhythmische Bewegung unwiderstehlich zum freudigsten Mitgefühle fortreißt. Freilich aber auch — — wird diese Wirkung auf rein physikalischem Wege durch erregte Nervenschwingungen vermittelt, und trägt der denkende Geist, das Vorstellungsvermögen nicht auch etwas, oder gar das meiste dazu bei, so liegt der Vergleich nahe, daß wir uns der Tonkunst gegenüber ungefähr auf dem Standpunkt eines galvanisirten Forschschenkels befinden. — Und kann eine ernstere, feierliche Musik — eine Choralmusik, wie sie Oerstedt nennt — wirklich jene „innere Harmonie" des körperlichen Organismus bewirken, so werden wir Ursache haben uns zu bedenken, ehe wir die Erzählungen von den heilkräftigen Wundern der Musik, denen wir in den alten Schriftstellern begegnen, ins Fabelbuch schreiben.

Allein hier stößt uns schon ein Bedenken auf. Eine Arznei, ein Gift u. dgl. bringt bei allen gleich oder wenigstens ähnlich organisirten Menschen genau dieselben Wirkungen hervor. Wir alle werden (mit Shakespeares

Shylok zu sprechen) ;„mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, mit denselben Mitteln getheilt.“ Ist nun der Effekt der Musik ein sich wesentich auf Nerveneinwirkung basirender, warum ist er bei völlig übereinstimmend organisirten Menschen oft ein so ganz und gar verschiedener? Und, wohlgemerkt, diese Verschiedenheit steht mit der geistigen Bildung dieser Menschen nachweislich in einem direkten Zusammenhang. Bei einer Motette von Palestrina fühlt sich der eine wie von Schauern der Ewigkeit angeweht. Der zweite hat die gleiche Empfindung, dabei ist er aber auch im Stande sich von der Technik der Stimmeneintritte, der gehörten Harmonieen vollkommen Rechenschaft zu geben, wodurch der Eindruck bei ihm eine vom ersten wesentlich verschiedene Färbung bekömmt. Der dritte vermag sich diese Rechenschaft gleichfalls zu geben, allein er findet diese Musik ganz und gar nicht anziehend, er läßt sie höchstens als historisches Curiosum gelten. Der hat dabei ganz einfach und unvermischt die gräßlichste Langeweile. Der erste Hörer in diesem kleinen Beispiel ist ein Mensch von reichem religiösem Gemüthe, der zweite ist es auch und zugleich musikalisch gebildet, der dritte besitzt gleiche musikalische Bildung, aber kein gleiches Gemüthsleben — der viert endlich besitzt gar nichts. — Ein Walzer von Strauß erklingt. Auf den einen wirkt er fast wie Oberons Horn, es „fährt ihm in die Füße,“ da er schicklicher Weise nicht tanzen kann, markirt er wenigstens mit Hand und Fuß und Kopf den Takt. Sein Nachbar sitzt unbeweglich wie die Memnonssäule und schneidet ein

gleichgiltiges Gesicht. Der erste ist ein heiterer Lebemann, der andere ein trockener Geschäftsmann.

Nach Oerstedts Theorie hätte die Motette, welche wir unter die Kategorie seiner „Choralmusik“ einreihen können, allen gleichmäßig die „innerer Harmonie“ geben müssen — die „Taktmusik“ des Walzers dagegen hätte in sämmtliche Hörerbeine fahren können und sollen. Und doch war's anders! —

Denken wir uns, eiu Tambour lasse auf seiner Trommel immerfort gleichmäßige Schläge in der Dauer von Viertelnoten — Andantebewegung — hören. Diese gleimäßigen Schläge müssen nothwendig unsere Nerven in entsprechende regelmäßige Schwingungen versetzen — und dennoch wird der Eindruck dieses Trommelns für uns nicht nur kein erregender sein, sondern wir werden den Tambour mit seinem monotonen Getöse bald tausend Meilen von uns wünschen. Markirt er von je vier Schlägen den ersten, so wird er schon unsere Aufmerksamkeit erregen. Der Grund ist: jene gleichmäßigen Schläge waren eine unterschiedlose Masse — die hörbare Scheidung in Gruppen dagegen befriedigt ein Gefühl, das uns an und eingeboren ist — das Gefühl für Symmetrie (deren Gesetz wir in der Natur überall walten sehen, wo wir einer organischen Bildung begegnen). Das Gefühl der Symmetrie aber ist das Resultat einer Operation des vergleichenden Verstandes. Dort also haben wir auch den Grund unseres Wohlgefallens am Rhythmus zu suchen. Auch wo von Musik keine Spur ist, wird ein regelmäßig rhythmisches Getöse seine anre-

gende Wirkung nicht verfehlen. Wen hat nicht schon im Herbst aus den Scheunen herüberklingendes taktmäßiges Dreschen, man möchte sagen, heiter und behaglich gestimmt? das Klappern einer Mühle, das Pochen eines Hammerwerkes, das gleichmäßige Tosen eines Wasserfalls, das Plätschern eines Springbrunnens gehört gleichfalls hierher. Mit Recht bemerkt Jean Paul*), daß ganz sinnlose aber rhythmisch stark accentuirte Verse z. B. im Winter, mein Günther, da drischt man das Korn u. s. w. einen eigenen Zauber üben. — Viele Kindersprüche beruhen auf dem gleichen Prinzip — und in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm macht das Spielen mit dem Klang den Reiz der meisten eingestreuten Verse aus. Ja, versuche man es, und lasse eine Tänzerin ohne Musik einen Tanz ausführen, dessen Rhythmen scharf markirt sind, sei er nun von langsamer oder schneller Bewegung, Menuet oder Tarantella, (nur unsern echt deutschen Walzer nicht, bei dem man trotz der rasendsten Lungen- und Beineanstrengung ewig im Gleichen fortleiert und immer wieder auf den alten Fleck zurückkommt) und man wird einen ähnlichen Taktirtrieb empfinden, wie bei einer hebenden Tanzmusik. Hier wird uns die Symmetrie der rhythmischen Bewegung durch den Sinn des Gesichtes allein vermittlet, unser Mittaktiren ist also lediglich in der Lebhaftigkeit der Vorstellung, die wir auch äußerlich durch unsere Bewegung zu erkennen geben, begründet, nicht aber in dem mechanischen

---

*) Flegeljahre. „N. 57 Regenpfeifer.“

Erschüttern der Nerven durch erschütterte Luftwellen. Gehen wir hinter einem Trupp Soldaten, der bei Trommelschall marschirt, wie Göthe den Schneider Jetter von den spanischen Truppen Albas sagen läßt, „ein Tritt" so viel ihrer sind; — ja tönt uns ohne Trommel dieser grose Gesammttritt in die Ohren, so werden wir unsere Schritte unwillkürlich darnach regeln. Der Grund ist wieder im Vorstellungsvermögen zu suchen. Es wird uns sinnlich eine sehr markirte Bewegung wahrnehmbar, der wir uns darum mit unseren eigeuen Bewegungen anschließen, weil wir, wollten wir anders gehen, uns einen eigenen, von jenem gehörten verschiedenen Rhythmus lebhaft vorstellen müßten — gleichsam mit unserer Fantasie gegen die sehr real spektakelnde Trommel Opposition machen, — was seine Schwierigkeiten hat. Der Klügere gibt nach — und so treten wir einher, als werde die Trommel auch für uns gerührt.

Eines so mächtigen Hebels, nun wie der Rhythmus ist, bemächtigt sich die Musik — aber nicht die Musik allein — auch die Poesie — nicht minder die Tanzkunst. Die Musik besitzt aber, nebst dem Rhythmus auch noch die beiden Elemente der Harmonie und Melodie. Die Wirkung einer Musik aus dem Rhythmus allein erklären wollen, heißt also die beiden andern gleich wesentlichen Elemente derselben außer Acht lassen, es heißt so viel, als die Wirkung eines Trauerspieles von Sophokles oder Shakespeare auf Rechnung des Versmaßes setzen. Läßt die Harmonie allenfalls auch noch eine physiologische Erklärung durch angenehme oder widrige Erschütterung

der Gehörnnerven durch Consonanzen oder Dissonanzen zu,*) so dürfte bei dem dritten Elemente der Musik, das beinahe das wesentlichste ist, der Melodie eine physiologische Theorie zur Erklärung ihres Zaubers schwerlich so leicht aufzustellen sein.

Dr. Hanslik in seinem Buche vom musikalisch Schönen sucht den eigentlichen sogenannten Zauber der Musik, wie wir schon erwähnten, gleichfalls im physiologischen Gebiete: „So wie die physischen Wirkungen der Musik in geradem Verhältniß stehen zu der krankhaften Gereiztheit des ihnen entgegenkommenden Nervensystems, so wächst der moralische Einfluß der Töne mit der Unkultur des Geistes und Charakters (!) Je kleiner der Widerhalt der Bildung, desto gewaltiger das Dareinschlagen solcher Macht. Die stärkste Wirkung übt die Musik bekanntlich auf Wilde" (?) — Wenn „Bildung" darin besteht, sich die letzten Reste von Glauben und Liebe aus der Seele wegzuscheuern, dann mag die „Bildung" allerdings ein kräftiger „Widerhalt" nicht blos gegen den Zauber der Musik, sondern, aus den ganz gleichen Gründen, auch gegen jenen der Malerei und Poesie sein, und die Triple-Alliance; Mozart, Raphael und Göthe wird einen solchen „Gebildeten" weder rühren,

---

*) Allein auch hier wird die Physiologie schwerlich ausreichen, genügend von ihrem Standpunkte aus zu erklären, warum ein an sich widriger Mißklang z. B. der harte Dreiklang mit der großen Septime des Grundtones unter Umständen uns vollkommen befriedigt — warum gerade Fortschreitungen in vollkommenen Consonazen z. B. Oktaven, unleidlich werden können.

noch ihm (wie Beethoven von der Musik verlangte) Feuer aus dem Geiste schlagen.

„Das Elementarische der Musik“ sagt Dr. Hanslik S. 70. „der Klang, die Bewegung ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt. — — Indem sie das Elementarische der Musik in passiver Empfängligkeit auf sich wirken lassen, gerathen sie in eine vage, nur durch den Charakter des Tonstücks bestimmte übersinnlich-sinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern pathoogisch; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts.“ Wir haben vorhin von dem Andante der C-moll-Synphonie gesagt, es sei eine hold tröstende Stimme, die vergebens den Frieden zu bringeu trachte. Das war pathologisch, und um uns anschauend zu verhalten, hätten wir uns, während das Andante ertönte, sageu sollen: Andante con moto, $^3/_8$ Takt, As-dur. Singbares Thema, im Einklange von Viola und Violoncell gespielt, Bässe in einzelnen Pizzicatoschlägen — der letzte Takt des Themas von den Bläsern aufgenommen und zu einer neuen Phrase benützt — und so weiter. Statt im Apoll von Belvedere den schreitenden, zürnenden Gott zu sehen, der da kömmt

— — *Χωόμενος κῆρ*

τόξ' ὤμοισιν ἔχων, ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην

— — *νυκτὶ ἐοικώς*- (II. Rh. A. v. 44. seqq.) — werden wir wohl thun, seine Muskeln gu zählen und seine Beine zu messen, die bekanntlich etwas zu lang sind.

Wenn Hanslik auf Göthe hinweißt, der bekanntlich

in hohem Alter (im Jahre 1823) in Marienbad noch einmal von der Gewalt der Liebe ergriffen, in einem Briefe an Zelter von der „ungeheueren Gewalt der Musik in jenen Tagen" schrieb, und dieses selbst eine „krankhafte Reizbarkeit" nannte, so sagen wir einfach, die Musik wirkte damals deswegen so überwältigend auf ihn, weil sich sein ganzes Gemüthsleben überhaupt in höherer Erregung befand. Oder aber, es hätte die Liebe, die gleich einer untergehenden Sonne noch einmal das Herz des greisen Dichterfürsten verklärte, selbst ein bloßer Nervenzufall seyn müssen.

Es ist wahr, daß Viele Erweichung und Rührung als die wesentlichste Wirkung der Musik hervorheben. So insbesondere Jean Paul, der oft seine Helden und Heldinnen bei irgend einem Adagio unmäßig weinen läßt, für den jede Partitur ein Regenwinkel aufsteigenden Thränenregens und jeder Taktirstab ein Mosesstab ist, dessen Schläge Wasser hervorrufen. Dagegen verlangt, wie wir schon gehört haben, Beethoven „die Musik solle dem Manne Feuer aus dem Geiste schlagen." Also auch hier Meinungsstreit der Neptunisten und Plutonisten. Wäre die Musik wirklich ein solcher Pumpenstiefel für die Thränendrüsen, bestünde ihre wesentliche Wirkung wirklich in gerührter Erweichung, so thäte ein Plato sehr wohl, eine so erschlaffende Kunst aus seiner Republik der Poesie nachzuwerfen. Allein glücklicherweise hat die Musik nicht mehr oder nicht weniger rührendes, als jede andere Kunst, ja als das Schöne und Gute überhaupt. Erinnern wir uns des von Göthe in wenigen Zügen sehr fein und

geistreich gezeichneten Souffleurs, der bei gewissen Stellen so gerührt wird, daß er heiße Thränen weint, und „es sind eigentlich nicht die sogenannten rührenden Stellen, die ihn in diesen Zustand versetzen, es sind die schönen Stellen, aus welchen der reine Geist des Dichters gleichsam aus hellen offenen Augen hervorsieht.“*) Bei Personen von vorwiegend zartem, innigem Gemüth begegnen wir dieser Erscheinung nicht selten. Ein schönes Gedicht, eine erhabene Naturscene, — ja die Erzählung einer guten That rührt sie zu Thränen. Und von dem edeln Saladin, der ein kriegerischer Held war, meldet die Geschichte, daß auch ihn die Erzählung großer Thaten und einfacher rührender Begebenheiten oft zu Thränen bewegte. Bei einem Kriegshelden sind schwache Nerven füglich nicht zu vermuthen. Ueberhaupt, was haben diese grauweißen Fäden mit den ewigen Ideen des Guten und Schönen zu schaffen? — Die Rührung, deren wir eben gedachten, ist etwas besseres als bloßer Nervenreiz — sie ist ein höheres Heimweh, das uns überfällt, wenn die Ideen des Guten und des Schönen in naiver Einfachheit plötzlich vor uns hintreten und uns an unsere ewige Heimat mahnen.

Es ist wahr, die Tonkunst „wurzelt im Sinnlichen“ wie jede andere Kunst, wie unsere ganze Erkenntniß überhaupt. Allein ihr ganzes Wesen in den Kreis des absolut Sinnlichen bannen wollen, heißt sich der Richtung an-

*) Wilhelm Meisters Lehrjahre, 5. Buch, 6. Kapitel.

schließen, welche, wie wir hörten, die Gedanken eines Sokrates und dessen Nierensekretion in Eine Reihe setzt, oder definirt „Phantasie ist diejenige Thätigkeit des Gehirnes, welche u. s. w..“ Wir wüßten hier nichts besseres, als eine Stelle aus Schleidens „Leben der Pflanze“: „Könnte der Physiker — heißt es — seines Menschengeistes sich entäußern und nur mit dem Auge der Wissenschaft die Welt um sich her betrachten, er würde nichts gewahren, als eiae öde, farb- und lichtlose Masse, ein unheimliches, ungeheueres Uhrwerk, in welchem tausende von Stoffen und bewegenden Kräften zu einem ewig wechselnden Spiel verbunden sind. Dies wäre die eine, die wissenschaftliche oder körperliche Ansicht der Welt. Aber fassen wir jetzt die schönere Kehrseite in's Auge. Die Nacht ist vorüber, der belebende Strahl der Morgensonne zuckt über die fernen Höhen. Die grünenden Matten erglühen wärmer, getroffen vom himmlischen Lichte. Hier öffnet die Blume ihre farbenstrahlende Krone dem ersehnten Element, dort schwingt der erwachte Vogel sein buntes Gefieder durch die blauen Lüfte — kosend umschwärmt der schillernde Schmetteling die liebliche Rose und auf bräunlichem Moose kriecht emsig der smaragdglänzende Käfer herbei, um seinen Durst am glänzenden Thautropfen zu stillen. Eine ganze, volle, schöne Welt des Lichtes und Glanzes, der Farben und Gestalten liegt vor uns ausgebreitet, jede Bewegung ist Leben, ist Schönheit und schön in ihrer Freiheit. „Ich sehe das Alles“ sagt der Mensch und dankt entzückt dem Geber alles Guten. Aber was beißt dieses Sehen? Es

ist nicht ein Wahrnehmen dessen, was außer ihm wirklich vorhanden ist. Es ist eine zauberhafte Phantasmagorie, die der Geist sich selbst vorführt, in freiem Schaffen und dabei auf wunderbare Weise nur geleitet und gebunden durch das, was außer ihm wirklich ist, ohne daß er dieser Wirklichkeit selbst sich bewußt würde."

In den vorstehenden Betrachtungen finden auch schon so ziemlich Diejenigen Antwort, welche den Inhalt eines Tonstückes bloß in den nach der musikalischen Grammatik geordneten Tonreihen, in dem „Thema mit seinen Durchführungen" finden — den Inhalt mit der Form völlig zusammenfallen lassen und nur aus dem Formenspiel als solchem und der „elementaren Kraft der Töne" die ganze Wirkung der Musik vollständig herleiten — das heißt mit andern Worten, die Wirkung eines Gedichtes aus der grammatikalischen und syntaktischen Sprachrichtigkeit, der Reinheit der Reime, dem rhythmischen Fall des Versmaßes und dem „elementaren" Wohlklang einer Sprache z. B. der italienischen, wo der Dichter etwa gegen einen holländischen Poeten (ein Ariost gegen einen Vondel) so sehr im Vortheile ist, wie einer der ein Clarinettsolo componirt, gegen einen andern. der ein dergleichen für den Dudelsack zu setzen hat.

Die Wirkung, welche wir vorhin der C-moll-Symphonie zugeschrieben haben, ist nicht etwa der Reflex dieses Werkes in dem Kopfe eines vereinzelten Enthusiasten, sie hat — thatsächlich — genau dieselbe bei Tausenden

hervorgebracht, und wo ein des Wortes mächtiger Künstler oder Kunstfreund über sie das Wort genommen, ist bei aller Verschiedenheit des Ausdruckes der Sinn der Rede immer derselbe gewesen. So T. E. A. Hoffmann in seinem Aufsatze über Beethovens Instrumentalmusik, so Berlioz in einem äußerst geistreichen Feuilletonartikel im Journal des debats, so W. R. Griepenkerl (Kunstgenius der deutschen Literatur) so Robert Schumann (gesammelte Schriften 1. Band, Seite 216.), so B. A. Marx (die Musik des neunzehnten Jahrhunderts S. 216). Ja, wenn beim triumphirenden Jubelthema des Finals der napoleonische Invalide im Saale des pariser Conservatoriums aufspringt und laut sein vive l'empereur schreit, so will dieser wahrhafte Naturlaut aus der Brust eines braven alten Soldaten eben auch nichts anderes sagen. Die Wirkung des Kunstwerkes hat also eine sehr bestimmte, individuelle Physiognomie. Höre man dagegen Mozarts G-moll-Synphonie, diese Grazie im musikalischen Olymp — oder seine prachtvolle große C-dur-Synphonie mit der Fuge, oder seine edle Synphonie in Es — oder eine der ewig jugendfrischen, heitern, lebensprudelnden Synphonieen Vater Haydns, oder Mendelssohns romantischsinnige in A-moll, oder Gade's nordisch-reckenhafte in C-moll, oder Berlioz' episode de la vie d' artiste, diesen vulkanischen Ausbruch eines Genies — und es wird die individuelle Physiognomie der Wirkung bei jedem dieser Werke eine völlig andere sein. Deuten doch schon die Ueberschriften Sinfonia eroica, Sifonia pastorale auf ein aus dem bloßen Formenspiel der Töne schlechterdings

nicht herzuleitendes eigenstes Wesen des Kunstwerkes. Es ist bisher noch keiner Menschenseele eingefallen die heroische Symphonie nicht heroisch und die Pastoralsymphonie nicht pastoral zu finden, wohl aber hätte es Widerspruch von allen Seiten gesetzt, wären etwa die Titelblätter beider Werke zufällig verwechselt worden. Wer jeden andern Inhalt der Musik leugnet als eben nur tönend bewegte Formen, hätte durchaus kein Recht, in diesen Widerspruch mit einzustimmen. Es giebt keine heroische Arabeske, kein heroisches Kaleidoskopbild, kein heroisches Dreieck oder Viereck — und womit man sonst noch die Musik von diesem Standpunkte aus in analoge Beziehungen zu setzen versucht hat. Auch der Dreivierteltakt, die Tonart Es-dur, die Bewegung Allegro, und was sonst der absoluten Tonform angehört, ist an sich weder heroisch noch nichtheroisch. Aber wie die Blume ihren Duft aushaucht, so schwebt über dem ganzen Werke — schon aus dem ersten, aus den Intervallen des Es-dur-Dreiklangs gebauten Thema der Violoncells groß mit offenen Augen blickend, derselbe Geist, dem wir begegnen, wenn wir des Aeschylos unsterbliche Tragödie von den sieben Helden vor Theben lesen, oder die Iliade mit den Aristeien ihrer Helden, ihren Göttermalen, der heiligen Ehe Hektors und Andromaches und dem glorreichen Tode des „edelsten Troers."

Wo eine bestimmte Wirkung ist, muß eine sie vollständig erklärende Ursache nachweisbar sein.

In der bloßen consequenten, mannigfachen thematischen Verarbeitung eines geeigneten Tonmotivs, dem

äußern Wechsel der Tonkraft, der Klangfarbe der Instrumente u. s. w. liegt, obwohl diese Elemente alle Mittel zum Zwecke sind, die Ursache nicht. Denn ist formell betrachtet, die G-moll-Symphonie Mozarts und die C-moll-Symphonie Beethovens nicht völlig gleich? Sind sie nicht beide „schöne Entwickelungen tönend bewegter Formen?" Ja, ist die Anzahl der Theile, ihre modulatorische Konstruktion nach dem Schema der Haupttonarten, ihr Bau u. s. w. in beiden nicht übereinstimmend? Ist die contrapunktische Kunst nicht in beiden mit genialer Benutzung der zu Grunde gelegten Themen gehandhabt? — Ist die G-moll-Symphonie, die man nennen könnte, wie Luther die Musik überhaupt nannte, „ein lieblich Wunderwerk" im Phantheon der Kunst weniger berechtigt als die andere? Und doch wäre bei ihr der napoleonische Invalide zuverlässig sitzen geblieben und hätte statt an seinen großen Kaiser vielleicht an seine schönen Töchter (wenn er dergleichen hatte) gedacht. —

Die Erklärung der Wirkung aus dem bloßen formalen Moment ist also nicht genügend. —

Es ist für den Standpunkt der „tönend bewegten Formen" kein beweiskräftiges Experiment, wenn Hanslik aus einer der mindest bedeutenden Arbeiten Beethovens, der Ouverture zu dem Ballet „Prometheus" die ersten acht Takte des Allegro heraushebt und frägt „was sie denn bedeuten?" Das ist nun freilich, als bringe uns jemand die abgeschlagene Nase einer Statue, und muthe uns zu, darnach das ganze Werk zu construiren — oder muthe uns jemand zu den tragischen Conflikt im Lear

aus den Worten nachzuweisen: „ich dachte der König sei dem Herzog von Albanien gewogener, als dem von Cornwall.“ Höre man aber die vollständige Ouverture, so wird man allerdings einen sehr bestimmten Charakter nicht verkennen. Es pulsirt darin ein erregtes, feuriges Leben, wir möchten ihr in gutem und schlimmen Sinne ein gewisses juveniles Wesen zuschreiben. Dagegen gibt es Beispiele in Menge, daß schon das erste Motiv den Charakter eines ganzen Satzes auf das bestimmteste kennzeichnet — so die ersten Motive der heroischen, pastoral-, achten und neunten Synphonie von Beethoven, das Motiv der Hebridenouverture von Mendelssohn, das Hörselbergmotiv im Allegro der Ouverture zum Tannhäuser von Wagner u. s. w.

Die „tönende Arabeske“ ist eben auch nur ein artiger Einfall, der bei näherer Prüfung wie eine Seifenblase zerplatzt. Die Arabeske, ein Phantasiespiel bildender Kunst mit symmetrisch in gefällige Form verknüpften Pflanzen-, Thiere, und Menschenformen hat gar keine selbstständige, sondern nur eine dekorative Bedeutung. Sie dient, bei Bauwerken die Einförmigkeit großer Wandflächen auf eine dem Auge angenehme Art zu beleben — sie lehnt sich also an die Architektur, gewinnt den Charakter eines Baugliedes, aber keines construktiven, sondern, wie wir schon sagten, eines dekorativen, und wiederholt die Symmetrie des Bauwerkes gleichsam in einem anmuthig gaukelnden Nachklange, wie insbesondere die reizenden Arabesken in der Weise des Ludius aus Pompeji erkennen lassen, die freilich den Aerger des trockenen

Vitruv erregt haben. Insoweit wir die Musik eine architektonische Kunst nannten, ist auch eine gewisse Analogie mit der gleichfalls wesentlich architektonischen Arabeske allerdings da. — Tonstücken, die aus phantastisch bewegten Gestaltungen gleichsam wie von selbst in reizend willkürlichem Spiele zusammengewebt sind, werden wir aus leicht erkennbaren Gründen etwae Arabeskenhaftes zuschreiben, so manchen Impromtus, Etuden und Scherzos von Chopin, so vielleicht dem genial phantastischen Allegro in Beethovens F-dur-Quartett Op. 59 Nr. 1. So weit und nicht weiter dürfen wir die Beziehungen herbeiholen. Freilich gibt es auch schon Arabesken, die etwas vorstellen, also den Standpunkt eines bloß symmetrischen Formenspiels verlassen, wie z. B. die anmuthigen raphaelischen Arabesken mit dem Vogelfänger, den Seefischen u. s. w. im Vatikan. Ist aber das symmetrische Formenspiel wesentlich das, was die Analogie zwischen der Arabeske und der Musik bildet, so steht letztere auf der Kunsthöhe der „stets wiederholten Körbchen, Schnörkel und Figuren", einer Tapete, die schon Wilhelm Meister nicht leiden mochte und welche etwa mit den Fresken so den Stanzen Raphaels in einerlei Rang zu setzen keinem Menschen einfallen wird. Es hilft nichts zu sagen, daß „diese Tonarabeske künstlerisch bewegt der Seele des Musikers entströmt." In dem Worte „künstlerisch" ist hier das Idealmoment heimlich eingeschwärzt, dessen nähere Erklärung wir uns dann doch wieder ausbitten müssen — was die Bewegung betrifft, so ist nicht abzusehen, wienach ein Tapetenmuster an künstlerischer Bedeutung

gewänne, wenn sich seine Ranken und Blätter bewegten oder so wechselten, wie wir es am Spielwerk sogenannter Chromatoskops sehen — und was endlich will das „Entströmen der Seele“ bei einer Kunst sagen, der ja alles seelenhafte abgesprochen wird? Bei solchem Standpunkte ist es ganz haltlos, die dramatische Wahrheit eines Gluck oder Richard Wagner zu loben, oder es zu tadeln, daß Rossini Ninettas Todesurtheil als Walzer zu singen und Donizetti in seinem Tasso die Klage des unglücklichen Dichter um Leonorens Tod vom Chor mit einer Gallopade beantworten läßt. Das Tadelhafte liegt in den beiden letzten Fällen nicht in der Form — denn die Form des Walzers und der Gallopade ist an sich so berechtigt wie jede andere — sondern es kann nur im Widerspruch des Inhalts der gegebenen dramatischen Situation mit dem Inhalte der damit in Verbindung gesetzten Musik liegen. B. A. Marx hat übrigens in seiner „Musik des 19. Jahrhunderts“ kurz und trefflich nachgewiesen, wie der natürliche, oder richtiger, der auch in der Musik waltende vernünftige Entwickelungsgang diese Kunst nach und nach zum Streben nach immer bestimmterem Ausdrucke mit Nothwendigkeit hindrängte, und wie insbesondere Beethovens neunte Symphonie in dieser Beziehung ein ungeheueres Epochenwerk ist, in dem sich jener ganze frühere Entwickelungsgang wie in eine Spitze zusammendrängt. Wer diese hohe Offenbarung ignorirt oder beiher abthut, weil im Finale viele Stellen für die Singstimmen unbequem hoch liegen und das hohe A im $^6/_4$ Allegro für die Soprane schwer auszuhalten ist, der mag

ein guter Singmeister sein, ein Kunstphilosoph ist er nicht! —

Und wenn wir vorhin den Körper der Musik bezeichneten, und sagten, er verlange eine Seele, so fühlen wir uns zu der Ueberzeugung geführt, daß nur die Poesie ihr diese Seele einzuhauchen vermach. Wir hatten Recht, die Musik eine poetische Kunst zu nennen.

Wo aber ist die Grenze zwischen ihr und der Poesie?

Wo eine Grenze zwischen zwei Gebieten gezogen werden soll, muß erst überhaupt ein Berührungspunkt derselben sichergestellt sein. Der Berührungspunkt der Poesie und Musik liegt im Erregen von Stimmungen. Diese Macht ist der Poesie — das soll späterhin gezeigt werden — in hohem Grade eigen, nicht bloß der lyrischen, deren eigentliches Gebiet hier zu suchen ist, und dramatisch — sondern bis zu einem gewissen Grade selbst der didaktischen, epischen, ja selbst der epigrammatischen, wo die unvermuthet herausspringende Spitze die erheiternde Wirkung des Witzigen bis zum Lachreize äußern kann — der satirischen, wo uns z. B. Horaz mit seiner graziösen Schalkhaftigkeit (vafer Flaccus circum praecordia ludit), Juvenal mit seinem tiefen sittlichen Zorn so zu sagen anfüllt.

Die Wirkung der Musik besteht nun gleichfalls wesentlich darin, daß sie im Hörer Stimmungen weckt, und zwar Stimmungen von sehr bestimmter Färbung. Mozarts Figaro hat noch schwerlich jemand zu feier-

lichem Ernst, sein Requiem schwerlich jemand zu heiterer Lebenslust gestimmt. Bliese einem zum Altar gehenden Brautpaar ein Trauermarsch voran, es würde Gelächter erregen, so wie es kein kleines Aergerniß gäbe, wenn die Musikbande bei einem Leichenzug etwa den lustig leichtfertigen Gallop aus Aubers „Maskenball“ erklingen ließe. So heißt in Schillers Tell Rudolph der Harras vor dem tödlich verwundeten Geßler die Musik des Brautlaufes schweigen, und an ihre Stelle tritt der düstere Choral der barmherzigen Brüder.

Gemüthsstimmungen sind insgemein (denn soweit sie etwa Ergebniß des krankhaft erregten körperlichen Organismus sind, können hier nicht in Betrachtung kommen,) das Resultat von Reihen bestimmter Vorstellungen. Diese letzteren lassen sich in bestimmte, klare Worte fassen, jene nicht. Wird das Wort Freude, Liebe, Zorn, Mitleid u. s. w. genannt, so ist es ein leerer Schall, mit dem bloß an das Erinnerungsvermögen des Hörers apellirt wird, insoferne er diese Zustände aus der Erfahrung kennt, nicht aber ihm ein Begriff gegeben, wenn sie ihm etwa aus Erfahrung gar nicht bekannt sind. Der Spartaner kannte vielleicht das lähmende Gefühl der Furcht nicht — der Feige wird umgekehrt den Helden nie begreifen. Wenn Thomas von Kempen von seinem Freunde Arnold von Schoonhofen erzählt, er habe betend jubelnde Laute des Entzückens hören lassen, so ahnt der religiös-durchgeistigte Mensch, dem, wie dem jungen Faust das Gebet ein „brünstiger Genuß“ ist, was jener fühlte — dem kalten Gottesläugner wird nie

erklärt werden können, was jene Laute des Entzückens hervorgerufe hat.

Die Musik bringt nun ganz fertige Stimmungen, sie oktroyirt sie gleichsam dem Hörer. Sie bringt sie fertig, weil sie für die vorgängigen Vorstellungsreihen, welche das Wort klar und bestimmt ausdrücken kann, keine Mittel sie auszudrücken besitzt. Der Zauber der Musik, den man dem sinnlichen Wohlklange allein zuzuschreiben so sehr geneigt ist, liegt zum guten, wenn nicht zum größten Theil in diesem Entgegenbringen von fertigen Stimmungen, über deren vorgängige Vorstellungsreihen sie uns keine Rechenschaft giebt — denn von Zauber sprechen wir, wo wir mächtige Wirkungen hervorrufen sehen, deren Ursachen uns in geheimnißvolles Dunkel gehüllt bleiben. Die Stimmung, welche der Hörer von der Musik empfängt, trägt er nun zurück auf sie über, er sagt: „sie drücke diese oder jene Stimmung aus.“ So erhält die Musik ihre eigene Gabe zurück, und hier wird erklärlich, wie die besten Geister einerseits der Musik den „Ausdruck von Gefühlen“ gleichsam als ein Zweifelloses vindiziren konnten, während die Anhänger des bloßen „Ergötzens am Formenspiel“ andererseits ihr jede solche Fähigkeit absprechen, weil ja geordnete Töne in Ewigkeit nur geordnete Töne bleiben, aber nie Liebe, Schmerz, Freude 2c. werden kännen. Mit dem Ausspruch, „die Musik errege Stimmungen“ ist weder ihr zu nahe getreten, noch die Sache zu sehr in die Subjektivität des Hörers gerückt, denn die Mittel der eigentlichen Poesie der Empfindung, der Lyrik,

reichen auch nicht weiter. Auch von ihr kann man nur in demselben uneigentlichen Sinne wie von der Musik sagen „sie drücke Empfindungen aus.“ Ein versifizirter trockener Bericht von Lust oder Leid weckt gar keine Stimmung, trägt also auch keine in sich und kann auf den Namen eines lyrischen Gedichtes deswegen keinen Anspruch machen, weil er überhaupt keine Poesie ist.

Die Poesie hat hier nur zwei Wege. Der eine ist: sie nennt kurz und gut die Vorstellungen, deren Resultat die beabsichtigte Stimmung insgemein zu sein pflegt. So zählt Schiller in seiner Glocke in schöner Versifikation und mit edlem Schwunge des Ausdrucks einfach die Verhältnisse auf, in welche der Tod einer geliebten Hausfrau und Mutter auf das tiefste und schmerzlichste einzugreifen pflegt, und wer vermöchte jene Stelle ohne Rührung zu lesen? Oder aber die Poesie greift zu symbolischen Bildern, wohl gar zur Vorführung von Naturscenen, aus denen jene Stimmung widerklingt — so Göthes Gedicht voll leisen, tiefen Wehes „über allen Wipfeln ist Ruh.“ So schließen wir aus der gegebenen Vorstellung auf das daraus errathbare aber nicht genannte Gefühl. Bei der Musik ist gerade der umgekehrte Weg einzuschlagen. Aus der gegebenen Empfindung schließen wir auf die daraus errathbare, aber uns nicht ausdrücklich vorgeführte Vorstellung. Denn es wäre viel zu allgemein und oberflächlich abgetheilt, wollte man die Musik nach ihrem Stimmungscharakter nur in die zwei Hauptabtheilungen „ernster“ und „heiterer“ Musik scheiden. Die Musik kann bis zu Stimmungen von sehr bestimmter Physiognomie

gehen — wenn man auch nicht so kühn ist, wie Rob. Schumann, der in einer Composition von Franz Schubert Verdruß über eine unerschwingliche Schneiderrechnung ausgedrückt finden will.*) Wenn nun gewisse Vorstellungsreihen Stimmungen von ganz bestimmt eigenthümlicher Färbung hervorzurufen pflegen und der Musik gelingt es, gerade diese Stimmungen hervorzurufen, so schließen wir nun von der Stimmung auf diese ganz bestimmten Vorstellungsreihen, wir gehen, aus demseben Grunde, aus dem wir unsere Empfindung in die Musik hinübertrugen, so weit, daß wir sogar auch jene ganz bestimmten Vorstellungsreihen in die Musik hinübertragen. Nur durch diese Operation des Geistes wird erklärlich, daß die Berlioz'schen Programm-Symphonien, die Kinderszenen von Schumann u. dgl. ihre Ueberschriften bis zu einem gewissen Grade rechtfertigen.

Nicht zu übersehen aber ist der Umstand, daß es Stimmungen gibt, zu deren Bezeichnung die gewöhnliche Terminologie keine Benennungen besitzt. Dahin gehört nun gleich jene Stimmung, welche man die „wohltemperirte" nennen könnte, ein Resultat mehrer heterogener, die einander wechselseitig in Schranken halten.

Man pflegt von Reissigers, Kaliwoda's u. a. Compositionen zu sagen, daß sie auf der „mittleren Höhe der Empfindung" stehen. In schönerem Sinne gilt dieses auch von vielen Tondichtungen Mozarts. Hier ist diese „mittlere Stimmung" keine Folge der Unfähigkeit zu

*) Gesammelte Schriften 1. Band. Seite 184.

einem Fluge in höhere Regionen, sondern einer edlen, maßvollen Ausgeglichenheit aller Kräfte, die einander im schönsten Gleichgewichte halten. So z. B. in dem herrlichen Quartett in G-moll für Pianoforte und Saiteninstrumente. Zuweilen aber geht diese Stimmung schon in ein Gewisses still seliges Behagen über, wie in dem Quintett in A-dur für Streichinstrumente mit obligater Clarinette, über welches von der ersten bis zur letzten Note der holdeste Zauber des Wohlklanges bereitet ist und (um einen Göthe'schen Ausdruck zu brauchen) dessen „ganzes Wesen in reifer, süßer Sinnlichkeit schwebt." Es wäre unrichtig, zu meinen, diese oder jene Musik „sage nichts" weil sie nicht auf einen der mit Namen bestimmten Eintheilungspunkte der Gefühlsskala hinweist — eben so wie ein Menschengesicht deswegen nicht charakter- und ausdruckslos zu nennen ist, weil es eben nicht den momentanen Ausdruck eines zufälligen, vorübergehenden Affektes trägt, sondern blos seinen gewöhnlichen Gesammtausdruck als körperlichen Widerschein seiner gesammten geistigen und sittlichen Anlagen erblicken läßt. Ja, der Portraitmaler kann solche vorübergehende Momente eines speziellen Affektes gar nicht brauchen, er muß die darzustellende Persönlichkeit als ein Ganzes in ihrem normalen Mittelzustande auffassen, und dadurch eben ein wahres Charakterbild derselben durch seine Kunst hinzustellen trachten, ohne daß er z. B. einen jähzornigen Mann wirklich mit den Gesichtsverzerrungen welche der Zorn zu bewirken pflegt malt. Auch der Historienmaler, will er nicht eine Caricatur liefern, muß sich selbst bei

Gegenständen einer leidenschaftlichen bewegten Handlung wohl hüten, jeder seiner Figuren den scharf ausgeprägten Ausdruck eines Affektes zu geben. So hat Orcagna in seinem jüngsten Gericht (im campo santo zu Pisa) auf der Seite der Verdammten schreckenvolle Ueberraschung, Entsetzen, Jammer und Verzweiflung mit furchtbarer Wahrheit in tief erschütternder Weise dargestellt, allein es wäre doch nur ein grimmasirender Menschenhaufe, wenn der Künstler nicht die in den Gesichtern der Begnadigten gleichmäßig still glänzende Freude und den feierlichen Ernst der Patriarchen und Propheten entgegensetzte. Im letzten Abendmale von Leonardo da Vinci ist neben den heftigen Gestikulationen und aufgeregten Mienen einiger Apostel die gefaßtere Haldung anderer — insbesonder des zur Rechten des Beschauers am Ende der Tafel sitzenden, als weise mäßigender Gegensatz angebracht, besonders aber der göttlich milde Ernst und die schmerzliche Ergebung der die Mitte einnehmenden Hauptfigur. Selbst in dem tumultuosesten aller Historienbilder, dem berühmten pompejanische Mosaikbild der Alexanderschlacht ist das allgemeine Entsetzen über den Fall des Feldherrn nur in einigen Figuren vollständig charakterisirt.

Aehnliches Maßhalten ist nun auch für den Componisten Gesetz und Regel, daher nebeu charakteristisch vortretenden Stellen eines Tonwerkes scheinbar bedeutungslose Mittel- und Verbindungsglieder, die in Wahrheit für die Gesammtwirkung von höchster Wichtigkeit sind, und ihren Reflex von jenen erhalten. Selbst in Stücken von rastlos aufgeregter Leidenschaftlichkeit sorgt

der Componist für den beschwichtigenden Contrast eines kurzen Mittel- oder Seitensatzes oder läßt das ganze rasch wie den Stoß eines Sturmwindes vorüberbrausen, so Beethoven in der Coriolanouverture, im Finale der F-moll-Sonate Op. 2. — so Mozart in der Ouverture zur Entführung aus dem Serail, im Finale der Pianofortesonate in A-moll.

Auch jene Tonstücke, wo die architektonische Form der kunstreichen Contrapunktirung auffällig hervortritt, sind deswegen nicht schon stimmungslos. So wie das Formenspiel des gothischen Domes seinen bestimmten Eindruck macht, so wie der Eintritt in den Münster zu Freiburg einen reisenden katholischen Priester zu dem Ausrufe hinriß: vere, hic est domus Dei et parta coeli*) wie der, zu früh verstorbenene protestantische Theolog Ackermann nach seiner Erzählung im Chor des Köllner Domes unwillkürlich sang: o sanctissima, o piissima**), so rufen auch die langgedehnten, strengen, feierlichen Klänge des Pange lingua, des „wachet auf", mögen sie nun auf den Säulen einfacher Harmonien ruhen, oder von dem gothischen Maßwerk künstlicher Contrapunktirung umgeben sein, so rufen die künstlichen Stimmengeflechte kanonischer Sätze und Fugen in den Kirchenmusiken der alten großen Meister völlig ähnliche Stimmungen andächtigen Schauers hervor — ja diese unsäglich mehr, als der halb opernhafte Flitterputz mancher neuern Missa, wo das Gloria in weltlichem Prunk spektakel, das incar-

*) Reiseblätter von A. Meßmer.
**) Nachgelassene Schriften von Ackermann.

natus und benedictus als sentimentale Arie und das crucifixus als tragische Opernszene behandelt ist, und endlich ein brillantes dona nobis pacem das Ganze entsprechend abschließt — eine Musik, die in den Kirchenbauten eines Borromini und anderer Vertreter des geschnörkelten, prunkhaften Zopfstyles ihren analog angemessenen Platz fänden.

Und wenn ihr fragt, wo denn in den Compositionen der eigentlichen Meister des Contrapunktes*) Stimmung und Charakter und Ausdruck sei, so schlagt, wenn ihr eure Augen vor dem Wirlichen nicht eigensinnig schließen wollt (wo denn freilich jedes weitere Wort umsonst wäre) schlagt die wunderbaren Tongedichte des großen Johann Sebastian Bach auf — nicht allein seine Cantaten, seine Passionsmusiken, sondern seine Concerte, Suiten, Präludien und Fugen! Von den Präludien in ihrer verhältnißmäßig freieren Form gar nicht zu reden, aber tritt in den Fugen des wohltemperirten Klaviers nicht gleich jedes Thema wie ein Individuum mit Kopf, Armen, Beinen, in voller Lebenskraft lebend vor euch? Es sollten nur Schnitzeleinen sein, die keinen andern Zweck haben, als Gestaltungen hervorzubringen, die sich zu Engführungen, Vergrößerungen und anderen „Zierden der Fuge“ bereitwillig finden lassen? Könnt ihr das tief schmerzlich

*) Geht es so fort, daß bei den neu auftauchenden Genien der „Genius“ alles thut und alles, was den Herren beim Componiren eben in die Feder kömmt, als recht und schön und gut sanktionirt, so wird der Contrapunkt bald eine so fabelfte Tradition sein, wie die „Geheimnisse des Achtortes“ in der Gothik, welche Heideloff von dem letzten Bewahrer derselben, Lorenz Kieskalk, erst lernen mußte.

klagende Thema der Fuge des ersten Theiles in F-moll mit dem gaukelnden Schmetterling des Themas der Cis-dur-Fuge das mysteriös feierlich auftauchende Thema der fünfstimmigen in Cis-moll mit den idyllischen der Fuge in C-dur, das Thema der D-dur-Fuge, (ein Heldengesicht unter dem Lockengekräusel einer Allongeperücke) mit dem hastigen Wettlauf der Stimmen in der zweistimmigen Fuge in E-moll in Eine Reihe setzen, als bloßes Formenspiel zu contrapunktisch gelehrter Entwickelung? — Und laßt es euch vom alten Sebastian selbst in ausdrücklichen Worten sagen! hat er auch kein so reiches Lexikon von Commandoworten für den musikalischen Ausdruck (Buchbindernachrichten für den Spieler) wie unsere moderne Musik, so begegnen wir doch z. B. in der zweiten Sonate für Pianoforte und Violine der Ueberschrift eines Satzes „dolce." — Das also sollte der Charakter des ganzen Stückes sein und ist es auch. —

Und wenn auch Fugen und andere Formspiele wohlstudierter aber schwungloser Geister vorliegen, welche nichts sind, als ein seelenloses Schnitzwerk, so wolle man sich des Giganten aus dem Zeustempel zu Agrigent erinnern. Auch hier hat der belebende Prometheusfunke in den organisch geformten Stoff noch nicht eingeschlagen, wir haben hier noch kein volles ganzes Kunstwerk, sondern erst nur eine Entwickelungsstufe desselben vor uns; das, was B. A. Marx „krystallisches Tongewächs" nennt*), aus dem sich die „Kunst der Seele" erst frei entwickeln muß. —

*) Die Musik des 19. Jahrhunderts. Seite 71.

Man könnte aber noch weiter gehen und behaupten, daß selbst die trockenste Formalmusik nicht ganz stimmungslos ist — und wenn sie weiter nichts wäre, so ist sie wenigstens eben trocken, herb, strenge. Ja, selbst ein Componist von so fein und speziell Stimmungen zeichnender Hand, wie Franz Schubert, könnte sogar bewußt und absichtlich diesen Ton suchen, wenn es auf Schilderung dem Leben abgewandter Askese ankäme, oder für komische Effekte, (z. B. im Singspiel) wo ein trockener schulmeisterlicher Pedant zu charakterisiren wäre. Wenn Mozart in der Arie: ah, fuggi il traditor, non lo lasciar più dir, womit Elvira der behörten Zerline, die sich nach dem jubelnden andiam, andiam mio bene, der Verführung blindlings in die Arme werfen will, warnend entgegentritt, plötzlich aus seiner eigenthümlichen Art fällt und im Styl Händels schreibt, so ist das weder ein Akt der Pietät für den großen Vorfahr (die sich hier sehr an unrechter Stelle manifestiren würde) noch eine Künstlerlaune (denn es lag dem Meister zu viel an seinem Don Giovanni, um sich einem solchen Anstoß hinzugeben) am wenigsten, wie Oulibischeff glaubt, eine Art polemisirender Tendenzcomposition, womit Mozart dem lieben Publikum handgreiflich zeigen wollte, er sei „ein ganz anderer Mann" (ὅσσον φέρτερός εἰμι σέθεν) — es liegt ganz einfach daran, daß Elvira im Texte abstrakt moralisirt, und der Meister dafür nichts treffenderes wußte, als diese würdig ernste, strenge, herbe, etwas trockene Form.*)

*) Oulibischeff irrt auch darin, daß er behauptet, die Arie bleibe bei den Aufführungen überall weg. Wir hatten in Prag mehrmal

Auch in den größten letzten Vertretern der niederländisch-römischen Richtung, Palestrina, Allegri, Bai u. s. w., finden sich zwar nicht Stimmungen, wohl aber Stimmung.

Ein crucifixus sieht hier nicht anders aus, als ein resurrexis, von dem tragischen Ton des ersten, dem freudigen Aufschwung des letztern, wie ihn spätere Componisten anzuschlagen lieben, ist hier keine Spur. Und so durchaus. Aber dafür ist gleichmäßig über alles ein helles Himmelslicht ausgegossen. Die bunte Mannigfaltigkeit des Sinnlichen fehlt, aber eine erhabene Ruhe, eine stille Größe lebt in diesen mächtigen Dreiklängen, es ist eine Musik von Geistern, „die nicht leiden, die nicht weinen.“ Hier wird uns klar, was es heißt, wenn die römische Kirche über ihre Todten betet „requiem aeternam dona eis, Domine“ — und ihnen damit nicht die öde, dumpfe Ruhe der im Grabe zerstäubenden Materie erfleht, sondern eben jenes Erhabensein über den Kampf, die Leiden und das Fieber der Leidenschaften zu finden, oder, wie Tieck im Phantasus thut, einer romantisch unklaren Nebelei in Sonetten Luft machend, diese Art Musik für die einzig berechtigte zu erklären, und in

Gelegenheit, sie zu hören, und können aus Erfahrung versichern, daß sie von mächtiger Wirkung ist. Sie paßt sehr gut zu dem großartigen Charakter Elviras und bildet ein künstlerisch treffliches Gegengewicht gegen die bunten rauschenden Szenen trunkener Selbstvergessenheit, von denen sie umgeben ist. Es ist, als blicke das Sittengesetz selbst mit strenger Hoheit in das genial frivole Treiben hinein. So hat das Genie immer Recht. Uebrigens ist es keine sklavische Nachahmung Händels, die bekannte „große Nase,“ d. h. Mozarts eigene Weise blickt deutlich genug heraus.

allen Späterem nur einen „trüben Strom" zu erblicken (denn eine für Menschen bestimmte Kunst muß endlich den Muth haben können, menschlich zu sein) muß man diesen erhabenen, nicht in die bloße Form zu bannenden Geist der Richtung Palestrinas unbedingt zugestehen. Wenn Papst Pius IV. während einer Messe von Palestrina ausrief „hier gibt uns ein irdischer Johannes eine Ahnung von dem Gesange, den der heilige Apostel Johannes im himmlischen Jerusalem gehört hat," so war es gewiß nicht das formale Moment, die kunstreichen Nachahmungen u. s. w. was dem Papste diesen Ausruf entlockte. Und die gleiche Wirkung eines „himmlischen Gesanges" hat Palestrinas Musik stets hervorgebracht — sogar auf Oulibischeff, dessen Glaubensbekenntniß doch sonst lautet, daß alle Musik vor Mozart eigentlich nur als Vorbereitung auf diesen seinen „Heros" Gewicht und Werth hat und alles, was nach Mozart gekommen, eine Verirrung oder der Rede nicht werth ist.

Auch das Volkslied, gleichfalls in die Entwickelungsperiode des „krystallischen Gefüges" gehörend, hat jenen allgemeinen Stimmungscharakter, und wenn auch niemand sich einfallen lassen wird, in diesen naturwüchsigen Feldblumen ein tieferes Eingehen der Tonweise auf den Geist des Gedichtes, oder jene feine Detailmalerei zu suchen, wie sie in den Liedern Franz Schuberts, Schumanns oder Mendelssohns lebt, wenn es auch zunächst das ganz allgemeine Behagen an der Melodie ist, was sie hervorgerufen hat, so werden so zu sagen, instinktmäßig auch hier schon wenigstens die zwei allgemeinsten Kategorien

trauriger und lustiger Tonweisen für entsprechende Dichtungen geschieden — wenigstens dürfte man kaum einen Gesang wehmüthigen Abschiedes u. s. w. einer Tanzweise unterlegt finden, oder ein Schalkslied etwas Begräbnißmäßigem. Allgemein ist der Charakter des Volksliedes aber auch insofern, daß er wesentlich dem Charakter des Volkes, dem es entsprungen ist, entspricht. So haben die deutschen Volkslieder etwas gemüthliches, behagliches, gemäßigtes — die slavischen athmen eine träumerische Melancholie — die ungarischen u. s. w. sind nicht weniger bezeichnend.

Etwas von dieser glückseligen, naiven Ungenirtheit des Volksliedes, welches singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, lebt auch in Mozart, dem größten Vertreter der „Musik der Seele.“ Er ist, recht wie ein unschuldiges Kind, im Stande, uns in einem Athem anzulachen und anzuweinen, ohne daß wir ihn um den Grund fragen dürfen. Es ist vergebliche Arbeit, wenn man in seine Synphonien, Quartetten u. s. w. einen psychologischen Entwickelungsgang sucht, wie z. B. Oulibischeff mit der G-moll-Synphonie thut.

Die „Musik des Geistes,“ welche sich — wie Beethoven — psychologische Probleme stellt und nicht mehr in der bloßen naiven Freude an der eigenen Macht uns nach Belieben und Willkür zustimmend sich einen festen, innerlich begründeten Plan für die Reihe der zu entwickelnden Stimmungen vorzeichnet, wirkt selbstverständig mit denselben Mitteln, nur daß sie sich über ihr eigenes Wirken volle Rechenschaft ablegen können will.

Erwägen wir nun, daß die „Musik des in den Ton aufgelösten Wortes," wie wir sie vorhin nannten, die sehr wenigen Fälle einer naturalistischen, roh materiellen Nachahmung des Hörbaren ausgenommen, die äußere Begebenheit, die sie in ihren Darstellungskreis zieht, nur dadurch zu bewältigen vermag, daß sie uns ihre Anschauung durch ein Reproduciren der Stimmung vermittelt, welche die Begebenheit selbst in uns erregen würde (z. B. in Romeo und Julie der niedrige, komische Zank der Bedienten, der steigende, drohende Tumult des Streites, die ruhige Würde, der strenge Ernst des den Streit schlichtenden Fürsten) so sehen wir, daß das „Erwecken der Stimmung" das Lebenselement ist, in welchem die Musik von den ersten halb unwillkürlichen Lauten des Natursohnes an, der seinem Jubel oder seinem Leid Luft machen will, bis zu den Mysterien des Beethoven'schen Cis-moll-Quartettes und den Programmsynphonien athmet, und daß Händel Recht hatte, die „Macht der Tonkunst" eben darin zu suchen. Hat es doch schon das uralte Alterthum mit seinem einfältig klaren Blick erkannt. Wenn das erste Buch Samuel von der Heilung des trübsinnigen Saul durch Davids Harfenspiel erzählt, so hat man sich doch wohl keinen Kammermusiker zu denken, der zu allerhöchster Gemüthsergötzung „beliebte Motive" vortrug und Virtuosenkünste machte, sondern den begeisterten Sänger, der durch seine Tonweisen die Stimmung des kranken Königs veränderte und ihm innere Ruhe gab. Die hellenische Dichtung hat das ideale Moment der Musik sehr schön in der Sage vom Orpheus ausgedrückt, vor dessen

Sang wilde Thiere sanft wurden, so wie das formale Moment in der Sage vom Amphion, der durch sein Spiel bewirkte, daß vor dem geordneten Maße der Töne die rohe Materie selbst sich zu maßvoller Ordnung zusammenfügte.

Kann man nun allenfalls von einer „Musik des in Ton aufgelösten Wortes" sprechen, so ist die eigentliche Kunst des Wortes denn doch, wie sich von selbst versteht, die Poesie — die ihrerseits die Sphäre der Tonkunst in dem Punkte berührt und durchschneidet, daß auch ihr das „Erregen von Stimmungen" große Wichtigkeit hat, und zwar eine weit größere, als man insgemein anzunehmen geneigt ist.

Die Poesie ist, wie wir eben, sagten die „Kunst des Wortes." Der schöpferische Urgedanke nimmt im Worte Gestalt an — nur durch die Worte vermag er sich zu verkündigen. Von beiden aber gehet der Geist aus, der über dem Ganzen schwebt, wie — um ein schon vorhin gebrauchtes Gleichniß nochmal anzuwenden — der Duft über der Blume schwebet — nicht in Worte faßbar, aber nur durch die Worte, durch den im Worte verkörperten Gedanken erkennbar und dafür des Gedankens innerstes Wesen offenbarend. Dieser Geist ist es eben, der nur dem Geiste vernehmbar spricht — nicht blos im plastischen, sondern in jedem Sinne bleiben die Musen dem Vandalen Stein. Ja, wir glauben dem Geiste der Dichtung mehr, als ihrem bloßen Worte. Wer hört nicht Shakespeares Makbeth in der Szene nach dem Königsmorde (mit W. R. Griepenkerl zu sprechen) den Donner der Ver-

geltung rollen in diesen „leeren, nichts sagenden Fragen, mit denen die Schuldigen, denen Angesichts der ungeheuren That der Athem fast ausgeht, wider einander fahren?“

Wenn nun statt dessen ein französischer Tragödiendichter der akademisch-klassischen Richtung Makbeth in einigen Dutzend wohlgereimter Alexandriner sein bestürztes Entsetzen und seine Gewissensangst beschreiben ließe, höchstens noch die Stimmung des Mörders in einer Apostrophe desselben an die für solche Situationen beliebten Furien allegorisirte — würde dieses eine andere oder größere Wirkung thun, als wenn in Chelards Oper die Furien leibhaftig, mit den bekannten rothen Perücken, Blitze von Bärlappmehl schleudernd, den aus dem Mordgemache hervorstürzenden Makbeth verfolgen? Verkleidete Statisten — nichts weiter! So macht also nicht das Formale des Versmaßes und Reimes die Poesie, sondern nur der lebendige Geist.

Auch die Poesie vermag es, so gut wie die Musik, Stimmungen zu geben, für welche einen bezeichnenden Gattungsnamen aufzufinden, gradezu eine Unmöglichkeit ist. Das wundersam eigen gemischte Gefühl, das uns beim Anblick einer Burgruine erfaßt, wie einzig weht es uns aus Göthes „hoch auf dem alten Thurme steht des Helden edler Geist“ entgegen? Und nun vergleiche man diese zwölf Verse oder Eichendorffs verwandtes, aber nicht mehr so sonnig klares, mehr träumerisches „eingeschlafen, auf der Lauer, oben ist der alte Ritter“ mit der platt moralisirenden, langweilig deskriptiven Matthisonschen „Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses.“ So

hat Göthe gegen Eckermann geäußert, es sei ein unglücklicher Einfall, seinen „Fischer" zu malen, weil sich das, was in diesem Gedichte ausgedrückt ist, das „Gefühl des Wassers, das, was uns im Sommer anlockt zu baden" gar nicht malen läßt. Noch möge in ähnlicher Richtung die Erinnerung an Lenaus Schilflieder, an viele kleine Gedichte von Eichendorff statt unzähliger Beispiele genügen. Oft also liegt das ganze poetische Leben eines Gedichtes in etwas, wovon in seinen Worten ausdrücklich die Rede gar nicht ist. Hier ist nun der Punkt, von welchem aus die Deutung einer Dichtung möglich ist, wo andererseits dem Dichter die Möglichkeit geboten ist, in sein Werk — wie Göthe vom zweiten Theile seines Faust sagte — „etwas hineinzugeheimnissen." Es ist dazu gar nicht nöthig, daß sich der Dichter in Symbolik ergehe, wie Dante in seiner divina comedia, wo sich dann freilich streiten läßt, ob die gleich anfangs erscheinenden drei wilden Bestien Lebensalter mit ihren charakteristischen sittlichen Gebrechen, oder drei Hauptlaster oder drei politische Mächte der damaligen Zeit bedeuten. Gerade der Dichter, der immer auf seinen Zweck gerade losgeht und am unverblümtesten spricht — Shakespeare — hat in seinen Hauptwerken Hamlet, Lear, Romeo und Julie u. s. w. die mannigfachsten und oft die wiedersprechendsten Ausdeutungen erfahren müssen. Und vollends Göthes Fust schleppt schon eine ganze „Faustliteratur" hinter sich her!

Es ist also nur mit gehöriger Einschränkung auszusprechen, daß die Poesie die Kunst des ganz bestimmten Ausdruckes ist. Auch sie ist, wie wir gleich Anfangs

mit Julian Schmidts Worten von der Musik sagten, eine schöne Sphinx, die uns ihre Räthsel aufgibt. Nur freilich liegt die Auflösung des Räthsels viel näher, wo ganz bestimmt ausgedrückte Vorstellungen und Anschauungen die Grundlage bilden. Wenn Hamlet in seinem Monolog den Gedanken des Selbstmordes hin- und herwälzt, wenn Lear seinen Fluch gegen Goneril schleudert, wenn Julia vom Balkon herab Worte der Liebe haucht, so wissen wir ganz genau, was diese Personen bewegt und um was es sich handelt. Die Musik ist durch die ihr zu Gebot stehenden Mittel nicht in gleicher Weise begünstigt, sie vermag keinen einzigen bestimmten Begriff auszusprechen — ausgenommen etwa die wenigen, in ihrer künstlerischen Berechtigung zweifelhaften Fälle onomatopoeisch und naturalistisch treu nachahmender Tonmalerei des Donnerrollens, des Wachtelschlags u. dgl. die allerdings in jedem, der schon den wirklichen Donner rollen, die wirkliche Wachtel schlagen hörte, die unmittelbare Erinnerung an diese Naturlaute hervorzurufen vermögen.

Wo die Nachahmung des Hörbaren nicht naturalistisch treu, sondern nur annäherungsweise geschieht — z. B. das Rollen des Steines in Fidelio, wird der Ton schon ein bloßes Vorstellungszeichen, das seine Deutung verlangt. Noch mehr ist dieses der Fall, wenn die Tonmalerei unternimmt, Vorstellungen nicht hörbarer, sondern sichtbarer Gegenstände zu geben, z. B. einen Zweikampf in Don Juan u. dgl. Hier wird die Tongestalt völlig zum Symbol — das wechselnde rasche Auffahren der Geigen und der Bässe versinnlicht z. B. die wechselnden Ausfälle der

Kämpfenden. Wenn eine Musik den liegenden Quintenbaß der Sackpfeife, die dem Alpenhorn eigenen Melodien bis zu einem gewissen Grade nachahmt, so wird sich kaum ein Zuhörer täuschen, daß etwas hirtenmäßiges gemeint sei, bei Marschrhythmen, mit dareinschmetternden Trompeten denkt jeder an Kriegerisches u. dgl. Allein es ist nicht zu übersehen, daß sich dieses Verständniß zum größten Theile auf conventionell festgestellte Formen basirt, und beim Hörer schon eine Art von Vorbildung voraussetzt. Noch räthselhafter wird alles, wenn sich die Musik selbst solcher dürftiger Anhaltspunkte an das Sinnenfällige entäußert, und sich auf das Gebiet des Gemüthlebens (ihr eigentliches) zurückzieht. Zwar hat sich auch hier sogar eine Art halbconventioneller symbolischer Zeichensprache organisirt. Ein Larghetto ertönt in schmachtenden Klängen der A-Seite des Violoncelles, niemand zweifelt, hier handle es sich um „Liebe" — choralartig gedehnte Melodie, Es-dur, Posaunen, das ist „Andacht" u. s. w. Allein völlig und nur conventionell ist diese Sprache keineswegs. Der herkömmliche Zuschnitt allein genügt nicht. Ganz anders ergreift Raouls „tu l' as dit" im vierten Akte der Hugenotten; als irgend ein Proch'sches Liebeslied mit dem unnöthig herbeiincommodirten, dareinsentimentalisirenden Violoncell. —

Man kann nun allerdings fragen; ob denn Tonsätze dieser Art nicht eben so gut „etwas anderes" bedeuten könnten — und ist, wenn dieses zugegeben wird, nicht schon dadurch bewiesen, daß die Musik keinen audern Inhalt hat, als sich selbst, das heißt, Tonformen? —

In dem Gesang des Raouls ist allerdings von Liebe die Rede, aber in den Textworten, in der Musik steht nichts davon.

Man kann aber eben so gut sagen: in dem furchtbaren Fluche Lears ist von Zorn gar nicht und vom Schmerz nur so beiher, in der Stelle

— — daß es schärfer nage
als Schlangenzahn, ein undankbares Kind
zu haben, —

die Rede. Und dennoch — wer fühlte nicht den Sturm der entsetzlichsten Schmerzrn, die Glut bebenden Zornes aus jedem Worte des greisen Königs heraus und tief in der eigenen Brust nachzittern? Wer fühlt nicht was alles — in Worte nicht zu fassen — darin liegt, wenn Othello ausruft „wie Schade Jago, — o Jago, wie Schade!“

Und wenn nun das Wort eben nur Hieroglyphe des Unaussprechlichen wird, warum sollte es der Ton nicht auch sein können? — —

Ein junger Tonsetzer hatte an Felix Mendelssohn geschrieben, und war naiv genug gewesen, eine wörtliche Ausdeutung des ersten Heftes der Lieder ohne Worte zu versuchen, wobei er sich vom Meister ausbat, ob er wirklich seine Meinung getroffen – woran zu zweifeln er insofern Ursache habe, als die Ausdruckfähigkeit der Musik gar so vag und unbestimmt sei. — Mendelssohn antwortete auf's feinste und geistreichste: „Sie bezeichnen“ schrieb er*)

*) Ich bin in der unangenehmen Nothwendigkeit hier nach dem bloßen Gedächtnisse zitiren zu müssen, da mir der Brief, der in das Wesen Mendelsohn'scher Kunst tiefe Blicke werfen läßt und manches musikalisch-ästhetische Buch aufwiegt, nicht vorliegt.

„die einzelnen Nummern des Heftes mit den Benennungen „ich denke Dein, Melancholie, Lob Gottes, fröhliche Jagd.“ — Ob ich mir dabei dasselbe oder etwas anderes gedacht, wüßte ich kaum zu sagen.

Ein anderer wird vielleicht in dem, was sie Melancholie nannten, „ich denke Dein“ finden — und ein rechter Waidmann möchte die „fröhliche Jagd“ eben für das rechte „Lob Gottes“ halten. Das liegt nun nicht daran, daß die Musik, wie sie sagen, gar so vag ist. Im Gegentheil, ich finde, daß der Ausdruck der Musik vielmehr gar zu bestimmt ist, daß er in Regionen reicht und dort lebt und webt, wohin das Wort nicht mehr nachkannunddahernothwendigerlahmenmuß, wenn es, wie Sie es damit versuchen, doch nach will.“

Das letztere erinnert sehr stark an eine Stelle in Göthes Erwin und Elmire (in der ursprünglichen Gestalt), wo es heißt:

„Erwin. Ich bins!
Elmire (an seinen Hals) Du bists! —

(Die Musik wage es, die Gefühle dieser Pausen auszudrücken.)“

Die Musik ist auch wirklich den Beweis nicht schuldig geblieben, daß sie so etwas „wagen“ darf. In dem unsterblichen Jubelduett im Fidelio hat sie nach den gleichlautenden Worten „ich bins! Du bists!“ da die wiedervereinigten Gatten im Uebermaß von Wonne nur noch ausrufen „Leonore — Florestan“ und dann verstummen, ausgedrückt, was in den Herzen der Glücklichen Unaussprechliches wogt. Ja wohl — Unaussprechliches!

Unvergleichlich schöne Beispiele finden sich auch in Richard Wagners musikalischen Dramen.

So im Tannhäuser der gehaltene Quartsextakkord, in welchem der Name Elisabeth, so oft er mit Bedeutung genannt wird, wie in einer Glorie schwebt, so im Lohengrin die Musik, welche Elsas erstes Auftreten verkündet.

In allen diesen und in ähnlichen Fällen tritt die Poesie ihrer Schwester Musik das Szepter ab. Mit sehr richtiger Einsicht hat aus ähnlichen Gründen Shakespeare für seine Zauberstücke (Sturm u. a.) ganz ausdrücklich Musik vorgeschrieben. Oder versuche man doch, sich den Sommernachtstraum ohne die Mendelssohn'sche Musik zu denken, welche unsterblich bleibt, trotz der scheelen Seitenblicke, welche Gervinus darauf wirft und die sich wohl in Jedermanns Erinnerung mit Shakespeares Dichtung so zu sagen untrennbar zu einem Ganzen verbunden hat. Shakespeare hat den Sommernachtstraum so wenig, wie irgend eines seiner Stücke für die bloße Lektüre im einsamen Winkel, oder deswegen gedichtet, damit die Literarhistoriker daran ihren Tiefsinn zeigen können. Er dichtete für die wirkliche Aufführung. Es ist nun sehr zu zweifeln, daß ihm ein Darsteller des Puk zu Gebote stand, der beim Abgehen so flog „wie vom Bogen des Tartaren Pfeil" — es ist sehr zu zweifeln, daß seine Darsteller der Elfen im Stande gewesen wären „sich geduckt in Eichelnäpfe zu stecken." Von allen diesen überredet uns, unsern Augen zum Trotze, die Musik. Wenn wir das wundersam hüpfende, flatternde, gaukelnde, neckende G-moll-Scherzo (dieses Wunder der Instrumentirung)

hören, das Puks schelmisches Treiben einleitet, so glauben wir alles, was uns der Dichter von ihm erzählt — vor unsern Augen hüpft Puk in die Coulisse, vor unsern Ohren fliegt er wirklich, wie der Pfeil des Tartaren und wir glauben dem Ohre mehr, als dem Auge. Wir sehen Mädchen mit Libellenflügeln an den Schultern, Rosenkränzen im Haare und Lilienstängeln in den Händen vor uns — ganz hübsche Kinder, aber beileibe keine Elfen — wenigstens müßten die oben erwähnten Eichelnäpfchen für sie die Größe mäßiger Häringstonnen haben. Aber da ertönt das schon aus der Ouverture bekannte Flüstern und Trippeln der Violinen und — o Wunder — da sind die Elfen leibhaftig! —

Was wäre der Hörselberg mit seinen sinnebethörenden, verlockenden Wundern ohne Wagners geniale Musik? Wenn beim Erscheinen der Venus im dritten Akt des Tannhäusers das lockende Motiv der Syrenen („nah't euch dem Strande") von den Violinen mit Begleitung klopfender Bläser angestimmt wird, ist es nicht, als breche ein ganzer Lavastrom glühender Sinnlichkeit hevor, noch ehe Venus ein Wort gesprochen? Und was spricht sie? „Willkommen, ungetreuer Mann, schlug Dich die Welt in Acht und Bann" u. s. w. Sie kann der dramatischen Situation nach nichts anderes sagen — aber, eben darum, vermöchte die Poesie, was hier die Musik mit wenigen Takten vollständig erreicht? — Der Geist im Don Juan schüttelt uns mit ganz anderem Grauen als der Geist im Hamlet — denn zum Glücke für jenen manifestirt er sich musikalisch, das Orchester bringt uns ganz fertig entgegen,

was der andere durch sein Auftreten in der schaurigen Winternacht und seine Erzählung in uns erst aufregen will.

Weniger allgemein, als die von Mendelssohn und Göthe der Musik geschriebene Vollmacht lauteten die Forderungen, welche die „Theoretiker mit Zopf und Schwert" (wie sie Riehl nennt) an die Kunst stellten. Ja — beinahe wie ein Präsident jeden seiner untergebenen Räthe das Referat über eine bestimmte Klasse von Geschäftsgegenständen zuweist — so theilt Mattheson in seinem „vollkommenen Kapellmeister" der Courante den Ausdruck der Hoffnung, der Sarabande die Ehrsucht, der Chaconne Ersättigung und der Ouverture Edelmuth zu u. s. w. In ähnlicher Weise zieht derselbe Autor in seinem „neueröffneten Orchester" die Gränzen zwischen den einzelnen Tonarten und sagt z. B. „C-dur (Jonicus) hat eine ziemlich rüde nnd freche Eigenschaft, wird aber zu Rejouissancen und wo man sonst der Freude ihren Lauf läßt, nicht ungeschickt sein, dem ungeachtet kann ihn ein habiler Componist, wenn er insonderheit die accompagnirenden Instrumente wohl choisirt zu gar was Charmantes umtaufen und füglich auch in tendren Fällen anbringen — F-dur (Jonicus transpositus) ist capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren, es sei nun Großmuth, Standhaftigkeit, Liebe, oder was sonst in dem Tugendregister obenansteht" u. s. w.

Wir lachen. Wirklich hat Beethoven die Hoffnung zweimal (in Leonorens Arie und in der himmelhohen Composition einiger Verse aus weiland Tiedges Urania) ausdrücklich besungen, aber nicht in Courantengestalt und

eben so wenig hat im Chor der Gefangenen in Fidelio die Stelle „o Freiheit kehrst du uns zurück" oder Leonoren's in Freude und Weh aus tiefstem Herzen zum Himmel auftönendes, „noch heute — noch heute!!" etwas von einer Courante an sich. Ehrsucht, Ersättigung, Großmuth, Standhaftigkeit u. s. w. bezeichnend auszudrücken, dürfte allen Sarabanden und Chaconnen der ganzen Welt schwerlich gelingen, ja der Musik überhaupt nicht. Die Worte, z. B. welche Wagner im „Tannhäuser" dem Landgrafen Hermann in den Mund legt, lassen das Charakterbild eines patriarchalisch würdevollen, gütigen, weisen und großmüthigen Fürsten erkennen, seine edle Großmuth tritt vorzüglich in der Szene bezeichnend hervor, wo er die Acht über den schuldigen Tannhäuser ausspricht, aber ihm zugleich den Weg zeigt, den er zu seinem Heile betreten soll. Wie sieht nun die Musik zu alle dem aus? Sie schließt sich dem Geist der Worte auf's trefflichste an, aber nur in ganz allgemeinen Zügen, sie trägt durchaus den Charakter ruhiger Majestät — hier in milderen Weisen, wenn der Landgraf väterliche Worte an Elisabeth richtet, dort feierlich stolzer, wenn er die versammelten Gäste und Sänger vom Throne herab begrüßt, dort in ernster Erhabenheit, wenn er das Urtheil über Tannhäuser spricht. Die Nüancirung jenes allgemeinen Charakters ruhiger Majestät geht im Einzelnen nicht weiter und kann es auch nicht.*) Von dem specifischen Wesen der Großmuth,

*) Das erste Auftreten des Landgrafen hat, besonders von den Worten an „bis du der Lösung mächtig bist" die auffallendste Aehnlichkeit mit der musikalischen Charakterzeichnung des Sarastro.

zum Beispiel, ist darin nichts zu erkennen. Ganz natürlich. Denn diese Tugend vermag sich nur als Resultat concreter Lebensverhältnisse, vorfallender Begebenheiten, zu manifestiren — für Begebenheiten hat die Musik keine Sprache. Die Musik ist ein umgekehrter Antäus — so oft sie die Erde mit der bunten Mannigfaltigkeit ihrer sinnenfälligen Erscheinungen berührt, wird sie ohnmächtig und schwach — sie erstarkt, je höher sie sich in das allgemeine, vor einzelnen äußerlichen Erscheinungen nicht bedingte Leben des Geistes emporhebt — sie verhält sich zur Poesie beinahe wie das von den Naturforschern so genannte Sensorium commune zu der durch die Thätigkeit eines einzelnen Sinnes klar vermittelten Erkenntniß. Auf je specielleres sie sich einläßt, je concret sinnlicher das ist, was sie in sich aufnehmen und durch ihre Mittel ausdrücken will, in desto schlimmerer Lage befindet sie sich, desto unzureichender wird ihre Sprache, und jetzt muß sie ihrerseits sich an die Schwester Poesie um Aushilfe, sei es durch gesungene oder durch deklamirte Texte, wenden, wenn nicht gar der dürre Weinbergpfahl eines Programms oder wenigstens einer Ueberschrift die lebendige Pflanze stengeln muß, damit sie nicht kläglich am Boden krieche. Wie Göthe schrieb: „Die Musik wage es die Gefühle dieser Pausen auszudrücken" so muß der Musiker in solchen Fällen sagen: „Die Poesie sei so gefällig alles kurz und gut zu erzählen."

Die Poesie leiht also ihr Wort. Aber selbst wo die Poesie den Worttext geliefert hat, ist die Musik übel daran, wenn dieser Text einen großen Apparat gehäufter Bilder

und Objekte in Bewegung setzt, für welche der Musik nun einmal der Ausdruck versagt ist. Andreas Romberg hat bekanntlich Schillers Glocke als Cantate behandelt. Liest man in Schillers Gedicht die Beschreibung der Feuersbrunst, dieses rasche Drängen von Vorstellungen „Balken krachen, Pfosten stürzen, Fenster klirren, Kinder jammern, Mütter irren, Thiere wimmern unter Trümmern, alles rennet, rettet, flüchtet“ u. s. w., so ruft dieses eine unvergleichbare Vorstellung von der Verwirrung einer solchen Schreckensszene hervor. Was konnte der Componist noch dazuthun, oder was konnte er überhaupt dabei thun? Nichts, als wieder der Sache den weiten Mandel der Gesammtstimmung umhängen, welcher den Eindruck hier so sehr beeinträchtigt, daß die Worte des Gedichtes selbst gelesen bei weitem mehr Wirkung machen als mit allem Pompe eines vollen Chores und einer rauschenden Orchestration vorgetragen, wo man nichts zu hören bekommt als eine spektakulöse Musik von sehr allgemeiner Physiognomie jener Gattung, die man mit der allgemeinen Benennung „Calamitätenmusik“ bezeichnen könnte, nnd welche erklingt, so oft große Unglücksfälle musikalisch zu begleiten sind, als: Feuer- oder Wassersnoth, Einsturz von Gebäuden oder Felsen, Erstürmung einer Stadt, ferner wenn jemand vom Teufel geholt wird u. dgl. m. Und wie allzugedrängte Bilderfülle ein hemmender Verhau, so ist allzuabstrakte Allgemeinheit eines Gedichtes, z. B. eines philosophischen von Schiller, für die Musik eine öde Wüste, in der sie nicht gedeihen kann. Aufzwingen läßt sich eine Musik allem Möglichen, allein mit allem uud jedem

in Verbindung bringen läßt sie sich nicht. Freilich hat man die „Worte des Glaubens" für Männerchor componirt, und selbst Mendelssohn und Liszt haben den Einfall gehabt, das Gedicht „an die Künstler" zu einer Cantate zu benützen. Wir sagen „zu benützen" — denn wirklich sollte es nur als passendes Gelegenheitsstück dienen, wo man denn lieber zu Schillers herrlichen Worten griff, als zu andern. Aber ewig werden in solchen Sachen Geist des Wortes und Geist des Tones unvermischt neben einander hergehen. Man kann das Wort des Gedichtes, als etwas der Musik äußerlich angefügtes bequem und ohne Schaden wegnehmen, um statt dessen beliebig irgend ein anderes zu substituiren. Versuche man aber eine solche Trennung in Glucks Iphigenia, in Mozarts Don Juan, wo selbst die beste Uebersetzung des Textes in eine andere als seine ursprüngliche Sprache der unvergleichlichen Verbindung von Wort und Ton den größten Schaden thut*) — man versuche sich in Fidelio, Euryanthe oder Lohengrin! — Der einzige Weg, Gedichte der eben erwähnten Art mit Musik in Verbindung zu setzen, ist der einer halb freien Recitation, unterbrochen durch wenige Accorde, kleine Zwischenspiele u. s. w., welche aber blos eine Art Interpunktion bilden dürfen, gleichsam tönende Comma, Ausrufungszeichen,

*) Marx zeigt in seiner Compositionslehre an einigen Recitativen der Gluck'schen Clytämnestra geistreich und treffend, wie keine Note ohne wesentlichen Nachtheil zu verändern ist. Gibt man sich die Mühe, den italienischen Urtext von Leporellos Registerarie (besonders im Andante) mit der landläufigen deutschen Uebersetzung von Rochlitz zu vergleichen, so wird man finden, daß der Uebersetzer eine Menge der genialsten und geistreichsten Züge der Musik todtgemacht hat.

Gedankenstriche Schlußpunkte. Von solcher Art sind, nach Reichardts Beschreibung zu schließen, die Vorträge klopstockischer Oden am Klavier gewesen, mit denen Gluck zuweilen einen kleinen Kreis von Kunstfreunden zum Entzücken hinriß — in solcher Art hat auch Wagner (der überhaupt so sehr viel ähnliches mit Gluck hat) in seinem Tannhäuser den Sängerkrieg behandelt — besonders das erste Solo Wolframs, das in seinen Texteswortten durchaus einen contemplativ-mystischen Charakter an sich trägt. Denk- und Sinnsprüche, moralische Apophtegmen und was dahin zielt, daher auch die in Oratorien so häufig angewendeten Bibelsprüche, sind für den Tonsetzer meist Aufgaben, denen gegenüber er an seiner Kunst beinahe verzweifeln muß. Es bleibt ihm nichts übrig, als entweder wieder nur in seiner Musik den Charakter ernster, ruhiger Würde im allgemeinen festzuhalten (viele Stellen der Mendelssohn'schen Chöre und Antigone, Sarastros zweite Arie) oder an die Weihe religiöser Musik, wohl auch an die herkömmlichen Formen kirchlicher Tonkunst zu mahnen (die Priestergesänge in der Zauberflöte, der Gesang der Wächter bei der Feuer- und Wasserprobe) oder die Worte mit Tonspielen des Contrapunktes zu umgeben, wie — hier hat der Vergleich seine Berechtigung, denn hier wird die Musik wirklich nur Ornament — wie mit Arabesken, oder wie der mittelalterliche Künstler irgend eine Schrifttafel mit gothischen Steinblüthen sinnig einfaßte (vieles in Händels Oratorien, besonders im Messias — in Sebastian Bachs matthäischer Passion u. s. w.).

Freilich, wo der Spruch selbst schon eine Stimmung

ausdrückt, findet der Componist willkommene Anhaltspunkte — „wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele Gott nach dir“ — „aus der Tiefe schrei ich' zu dir“ — selbst wenn die Stimmung nur benannt wird genügt es, weil der Componist dann schon eine sehr bestimmte Bahn für seine Musik vorgeschrieben findet, „was toben die Völker im Zorne“ — „betrübt ist meine Seele in mir.“ — Ein eigenthümlicher Fall ist es, wenn der dramatische Zusammenhang (des Oratoriums u. dgl.) auf einen einbezogenen Spruch einen Stimmenreflex wirft. Eines der schönsten Beispiele dieser Art findet sich in Mendelssohns Elias. Der Prophet hat den Sohn der Wittwe von den Todten erweckt. „Wie soll ich dem Herrn vergelten alle Wohlthat, die er an mir thut“ frägt sie. Der Prophet antwortet ernst: „Du sollst den Herrn deinen Gott lieben, von ganzer Seele“ — in überwallenden Gefühle fällt die Wittwe mit ein „von ganzem Herzen, von ganzem Gemüthe“ und im Duett singen sie den Satz zu Ende. Dieser Zug ist einer der schönsten und rührendsten in dem grandiösen Werke.

Das merkwürdigste Verhältniß zwischen Text und Musik zeigt die Missa der katholischen Kirche. Credo in unum Deum patrem omnipotentem factorem coeli et terræ, visibilium omnium et invisibilium — sanctus Dominus Deux Sabaoth — benedictus qui venit in nomine Domini — agnus Dei, qui tollis peccata mundi — das alles sind reine Verstaudsformeln und es könnte scheinen, als müsse der Componist eben auch zu dem Nothbehelf einer äußerlich angepaßten Musik greifen. Und doch

welche Musik, von Palestrina's Messen, die hoch wie der Himmel und weit wie das Meer sind und wo Horizont und Meeresspiegel in heiliger Ruhe vor dem Beschauer liegen, von keiner Wolke, keiner Woge einer Leidenschaft getrübt — bis zu dem gothischen Riesenbau der hohen Messe von Sebastian Bach, von den Messen von Josef Haydn „dem die Noten vor Freude nur so liefen, wenn er Gott dachte" bis zur zweiten Messe von Beethoven, in der er, wie Marx so schön sagt, neben dem Dom von Sct. Stephan einen andern Dom aus Tönen gebaut — bis zu den Sternen hinan! — Der Grund liegt hier auch noch anderswo als nur in dem musikalischen Genie der Meister. Das große Gesammtkunstwerk, diesen mächtig zusammenklingenden Accord, in welchem die einzelnen Künste die Töne bilden, braucht man nicht erst mit Richard Wagner als „Kunstwerk der Zukunft" zu bezeichnen, wenn man es nicht, mit Wagner, im Theater, sondern wenn man es in der Kirche sucht. Die katholische Kirche besitzt in der feierlich heiligen Pracht ihres Gottesdienstes dieses Gesammtkunstwerk seit Jahrhunderten. Siehe da, die Architektur hat einen mächtigen Dom aufgerichtet — tritt hinein, gerufen von der ehernen Stimme der Glocken — gleich riesigen Springquellen steigen diese schlank kräftigen Pfeiler empor, sich treffend im Spitzbogen, im Durcheinanderspielen der Gewölberippen — die Materie von ihrer lastenden, zur Erde niederziehenden Schwere erlöst, strebt himmelan! — Sinnig hat die Plastik die Bauglieder, wo sich ein schicklicher Platz bot, bald mit wundersam verschlungenem Zierwerk in Pflanzenformen, bald mit selt-

sam fremden Thierbildungen geschmückt, ja sie hat menschliche Gestalten, die dich ernst und feierlich anblicken, hervorgerufen, gleichsam als letzte und höchste Bildung des Baustoffes, wie ja auch der kosmische Stoff als letzte und höchste Bildung die Menschengestalt hervorgebracht hat. Eine fremde Geisterwelt scheint in den Räumen jener Sitzfenster zu leben — dasselbe organische Zierwerk, dieselben heiligen Gestalten, die du eben noch aus dem schweren dunkeln Stein herausgebildet sahest, schauen dich von dort entkörpert, in brennenden Glutfarben verklärt an — milder und in der nahen Wirklichkeit vertrauterer Färbung hat sie die Malerei auf jene Flügelaltäre hingezaubert — eine holdselige Himmelskönigin, das lieblich-segnende Kind, Gestalten von Männern und Frauen, die ihr Leben an ein Höchstes gesetzt, und die dich fragen „warum bist du nicht wie wir?“ Und was sich in Stein, in Farbe schon zweimal aufgebaut, baut sich ein drittesmal deinem Ohre auf in den Klängen der nun ertönenden feierlich fugirten Musik, welche in ihren wundersamen Tongeweben die Formen des dich umgebenden Domes in ihre Weise übersetzt, gleich ihm dir zuruft: „Hinan zum Himmel“ — und dir auf ihren Schwingen entgegenbringt jene heiligen Hymnen, welche gottbegeisterte Poesie gedichtet — und siehe am Altar, umwirbelt von Weihrauchwolken, in der goldenen Pracht der priesterlichen Gewänder stehen geweihte würdige Gestalten und bringen dar das Opfer des neuen Bundes — die Messe, die in ihrer dramatischen Entwickelung selbst ein hohes Gedicht ist!

O, verargt es dem Katholiken nicht, den die sinnige,

wahrhaft durchgeistigte, gottgeweihte Pracht seines Gottesdienstes entzückt, und den es schmerzt, wenn ihr darin nur Sinnenblendung und eiteln Prunk erblicken wollt!

Und hier, wo alles durchgeistigt ist, sollte es nicht auch jedes Wort sein? — Der Geist, der in diesem allem lebt, der wahrhaft heilige Geist ist es, der dem Componisten Schwingen leihet, daß er nicht mehr fragt „was ist componirbar, was nicht“ sondern, daß er, was es auch sei, es hinstellt, groß, ganz — mit Zungen redend, daß jeder seine eigene Sprache zu vernehmen meint — ausgesprochen wähnt, was nicht aussprechbar ist, und zu verstehen glaubt, was heiliges Geheimniß bleiben muß. — —

Es ist übrigens mit dem Begriffe „componirbar“ oder „nicht componirbar“ eine eigene Sache. Unter den deutschen Dichtern sind zuverlässig Göthe, Uhland, Eichendorff (und Heine) vor den Anfällen junger Componisten am wenigsten sicher. Ihre lyrischen Gedichte sind lauterer Wohlklang, die Musik dazu scheint sich von selbst zu bilden — und doch ist damit dem Tonsetzer seine Arbeit nicht sowohl erleichtert, als erspart.

O sanfter, süßer Hauch!
Schon weckst du wieder
Mir Frühlingslieder,
Bald blühen die Veilchen auch!

Was ist da noch Musik noth? Oder was soll sie?

Höchstens dem Gedicht, das selbst wie ein Veilchenduft vorüberfliegt, Hemmschuhe anlegen durch Texteswiederholungen (weil die Sache doch ihre musikalische Länge haben muß) und ihm Blei an die Flügel hängen durch

einen Apparat von Harmonisirung. Und zwar hat Göthe mit dem „nur nicht lesen, immer singen" den Componisten eine Art Kaperbrief auf alles ausgestellt, was sich im ersten Theile seiner gesammelten Werke unter der Rubrik „Lieder" abgedruckt findet, aber, im Ernst, ihr Herren, was wollt ihr dem „wie herrlich leuchtet mir die Natur" dem „und frische Nahrung neues Blut," dem „Tage der Wonne, kommt ihr so bald" gegenüber mit eurer Melodieenfülle und eurer ungeheuren Gelehrsamkeit in Harmonielehre, einfachen wie auch doppelten Kontrapunkt anfangen? Ihr übertönt die Melodie des Göthischen Wortes durch eure Melodie und es ist die Frage, ob wir bei dem Tausche gewinnen. Und wie oft ist nicht das alles componirt — jedes dieser Gedichte kann seinen musikalischen Anzug fast so oft wechseln, wie der Sächsische Minister Graf Brühl, der bekanntlich mehre hundert Westen u. s. w. hinterließ seinen Leiblichen? Kücken hat das Uhland'sche Gedicht „ich bin so hold den sanften Tagen" sogar zu einem förmlichen italienischen Finalterzett für Sopran, Tenor und Baß mit dem beliebten syllabischen Chorfundament verarbeitet. Auf eine solche Todsünde gegen allen künstlerischen Sinn und Verstand sollte mindestens Deportation vom Parnaß gesetzt seyn. Aber hat nicht auch Mendelssohn den „frühzeitigen Frühling" für Singquartett gesetzt? Freilch wohl, aber es ist ein Unterschied dabei. Man sollte jedes Kunstwerk eben nur an seiner rechten Stelle ausführen. Der alte Zelter wird in einem Briefe an Göthe ganz bitter, daß man anfängt altitalienische Kirchenmusik „an den Theekessel zu ziehen." Wird nun

jenes, allerdings unter allen Umständen höchst reizende Quartett im kerzenerhellten Concertsaale von zwei weißgekleideten Damen und zwei Herren „im schwarzen Gallafrak und weißer Weste“ nachdem sie gegen das verehrliche Publikum Verbeugung und Fronte gemacht, aus Notenblättern heruntergesungen, so ist es schwerlich an seiner rechten Stelle. Aber wenn im sonnigwarmen April fröhliche Menschen durch den sprossenden Wald, durch die angrünenden Fluren ziehen, die Wiesewässerchen rauschen, eine frühe Amsel sich von weitem hören läßt und nun beginnen ihrer Viere aus freier Brust, gleichsam aus dem Stegreife „Tage der Wonne kommt ihr so bald?“ da ist es an seiner Stelle und es wird in der weiten Frühlingslandschaft gleichsam selbst nur ein Naturlaut mehr.

Es wäre thöricht, ausnahmslos und durchaus das Componiren solcher Gedichte für unthunlich und für einen Mißgriff zu erklären. Aber was es prinzipiell sehr bedenklich macht, ist, daß schon das Gedicht alles das vollständig leistet und fertig entgegenbringt, was der Componist zu leisten nur immer wünschen könnte. Diese Gedichte stehen mit ihrem Erregen einer harmonischen Stimmung des Gemüthes so sehr auf dem eigenthümlichen Grund und Boden der Musik, daß man sie im höchsten Grade *musikalisch* nennen muß und jede Composition derselben fast als Tautologie, wenigstens als Ueberfluß erscheint. Manche von diesen Gedichten sind gradezu dem Musiker unnahbar. Es soll nur jemand versuchen, den „Geistesgruß“ von Göthe entsprechend zu componiren. Freilich gibt es Leute, die die Leute dazu

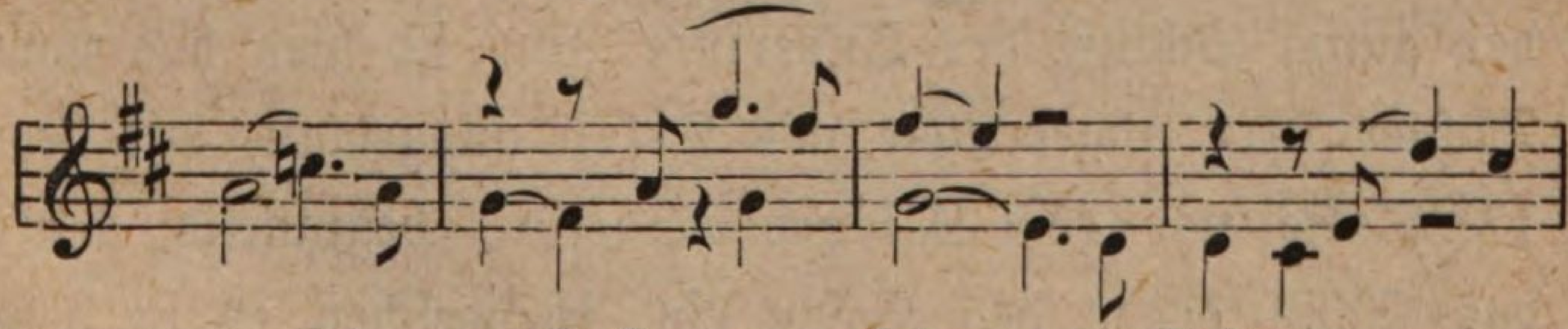
wären „des Helden edlen Geist“ für irgend ein Spieß’sches Burggespenst zu halten und demgemäß eine Gespenstermusik, welche auch schon ihre fertige musikalische Phraseologie hat, zu setzen.

Schumann hat das Eichendorff’sche ähnliche Gedicht wundervoll componirt, diese vorklingenden öden Quinten, diese unbeugsamen raschen Orgelpunkte geben ganz das Gefühl wüster Einsamkeit, allein die „Hochzeit, die unten im Sonnenschein auf dem Rheine führt,“ will nicht recht darein passen — übrigens ist das träumerische Gedicht der Musik viel zugänglicher als das andere.

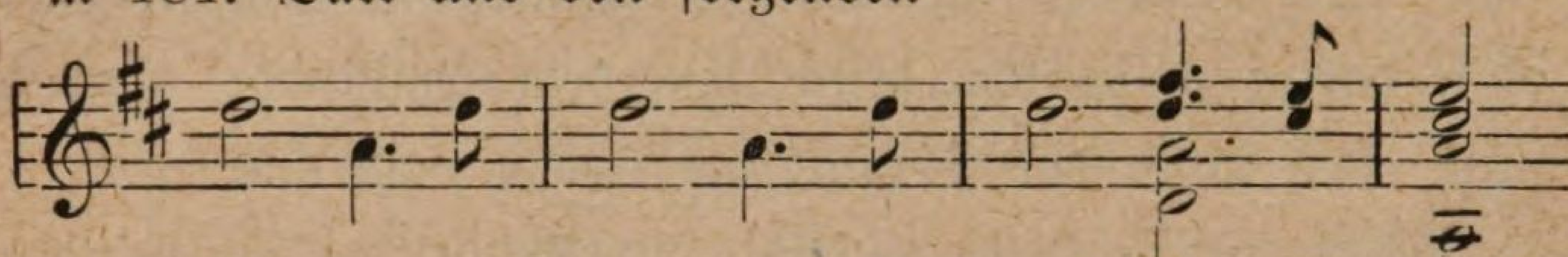
Zuweilen lassen sich die Tonsetzer durch die ausgehängten rothen Beeren eines lebendig anschaulichen Textes anlocken und ahnen nicht das dahinter versteckte Vogelschneus. Wie oft ist nicht Göthes „Fischer“ componirt! Die Herren haben das „feuchte Weib“ zwar nicht für ein Spieß’sches Burggespenst, aber, um kein Haar besser, für eine leibhaftige Nixe angesehen. Da ist’s denn componirt genau wie es die Düsseldorfer malen. „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll“ — Wellenfigur in der Begleitung, nichts natürlicher! — „aus dem bewegten Wasser rauscht ein feuchtes Weib hervor“ Tremolo, kleiner Nonaccord — „sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm“ Cantabile, denn es soll lockender Syrenengesang sein — und ganz zuletzt einige Wehmuth, die den ertrunkenen Fischer betrübt in’s Wasser nachschaut. Da ist denn jedes Wort des Gedichtes genau illustrirt, leider aber (man sehe Göthes vorhin mitgetheilte Deutung) der Sinn des Ganzen gründlich verfehlt. Und doch gibt es eine Composition, die genau,
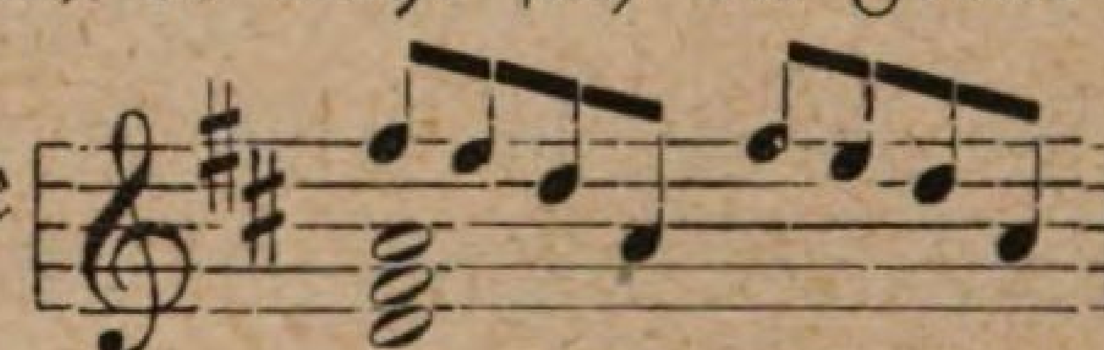
ganz genau dasselbe anregt, wie das Gedicht „das Gefühl des Wassers, das, was uns im Sommer zum Bade lockt.“ Es ist die reizende Concertouvertüre von Bennet-Sterndale, die er, in Ermangelung eines besseren, „die Najaden“ genannt hat. Das rauscht und schwillt und wogt und rieselt und plätschert und läßt helle Pizzicati hören, wie Sonnenblitze auf der Wasserfläche, und seltsame Melodieenfragmente und süßen Gesang „lockt Dich der tiefe Himmel nicht, das feuchtverklärte Blau?“ Wahrlich, Bennet-Sterndale ist der einzige, der Göthes Gedicht componirt hat und zwar ohne es ausdrücklich zu nennen, ja, vielleicht ohne daran zu denken, denn ihm, dem Engläuder, mag es nicht eben so in der Erinnerung liegen, wie uns.
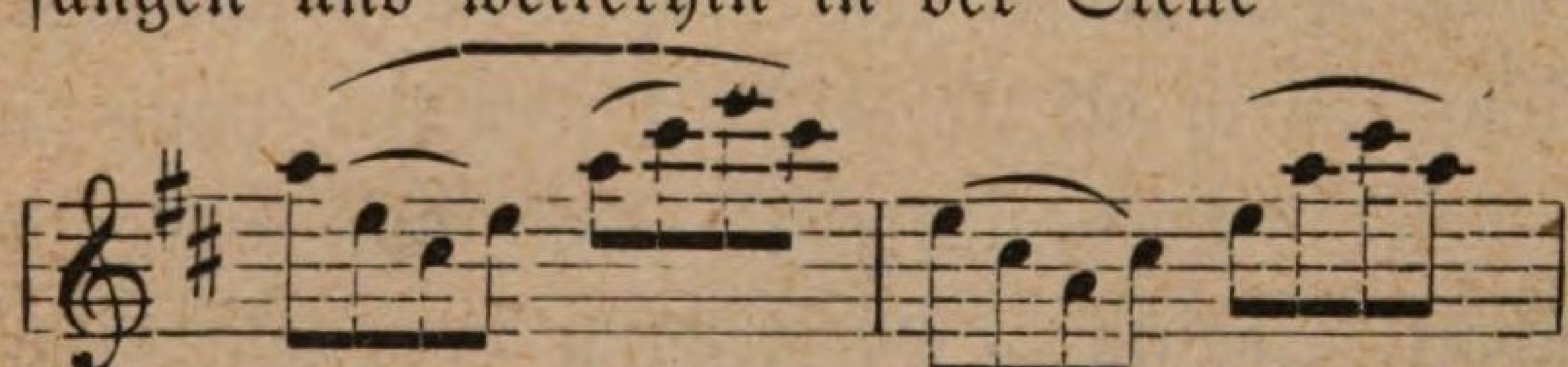
Eine andere Instrumentalcomposition, der ein Gedicht ausdrücklich zu Grunde gelegt ist und in welcher, gibt man sich die Mühe beide zu vergleichen, man jedes einzelne Bild der Dichtung treulich in Musik übersetzt findet, ist Mendelssohns Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“, die schon durch die Ueberschrift ihre Beziehung zu dem Gedicht von Götbe ausdrückt. Und nun vollends durch den Inhalt: Adagio — Meeresstille — „tiefe Stille herrscht im Wasser, ohne Regung ruht das Meer“ Takt 1 bis einschließlich 20 — „keine Luft von keiner Seite“ Takt 21 bis 24, so speciell, daß man sich die Worte unwillkürlich als Gesangtext dazu denkt
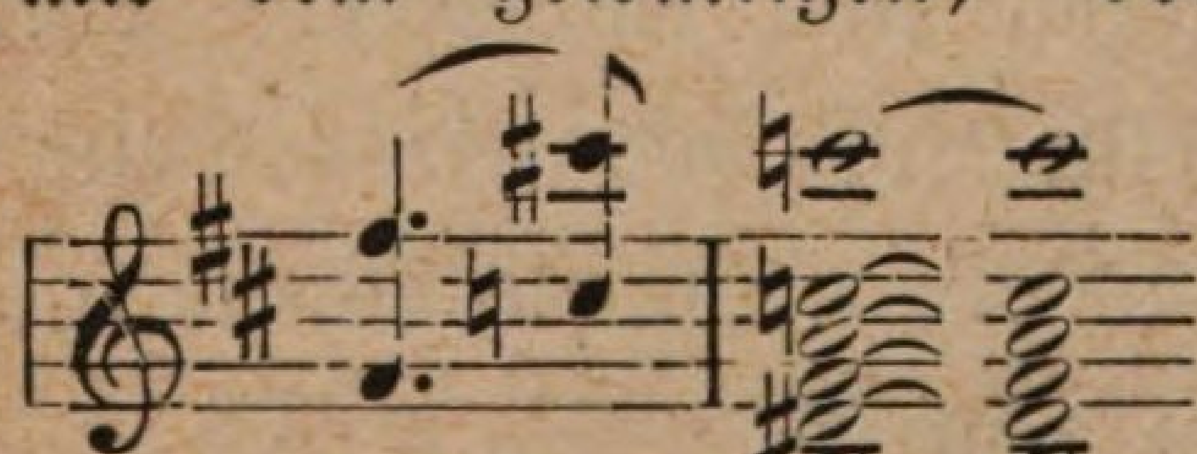


„Todesstille fürchterlich, in der ungeheuren Weite reget keine Welle sich" Takt 29 bis 44, insbesondere in dem sieben Takte lang ausgehaltenen d der Oberstimme die „ungeheuere Weite" bezeichnet. Im Takt 54 bis 57 wird dann durch die kurze leichte Flötenfigur der erste Lufthauch versinnlicht. Molto Allegro vivace — glückliche Fahrt: „die Nebel zerreissen, der Himmel wird helle und Aeolus löset das ängstliche Band" Takt 1 bis 50 „es säuseln die Winde" insbesondere Takt 121 bis 136 — „es rührt sich der Schiffer, geschwinde, geschwinde" die derb rüstige Figur m 181. Takt und den folgenden



— „es theilt sich die Welle, es naht sich die Ferne" insbesondere vom 65. Takte  anzufangen und weiterhin in der Stelle

 u. s. w.

mit dem gewaltigen, vorwärtstreibenden Anhauche

 — „schon seh' ich das Land"

der ganze Schluß der Ouvertüre, nur ist hier das vom Dichter kurz angedeutete in's Detail ausgemalt, mit dem 17. Takte vor dem Allegro maestoso beginnend, lenkt das Schiff gegen den Hafen ein, in welchen es in dem

Allegro selbst mit wehenden Wimpeln einfährt, zwei Takte vor der Fermate die Bewegung mäßigend, endlich auf der Fermate anhält und seine Anker wirft. Trompetenfanfaren begrüßen es, ja in den angehängten plagalischen Schlußtakten pianissimo liegt völlig der Ausdruck „da sind wir endlich am Lande.“ Eine so genaue Uebersetzung eines Gedichtes in's Musikalische ist natürlich nur bei einem so sehr günstigen Stoffe möglich und nur ein so fein fühlender Geist vom richtigsten künstlerischen Schicklichkeitsgefühl wie Mendelssohn vermochte es, ohne ins Kleinliche und Willkührliche zu verfallen. Denn es ist, verfährt man nicht mit so viel Geist und Freiheit die kläglichste Verirrung, eine Musik nach den Kommandoworten eines Gedichtes (eines versifizirten Programms) mit ängstlicher Treue zu modeln. Das betrübteste Beispiel ist wohl Spohrs „Weihe der Töne.“ Vergebens hat der Meister sein Bestes aufgeboten — liebliche, gesangvolle Motive in den ersten Sätzen, einen prächtigen Marsch, eine contrapunktische Behandlung des ambrosianischen Hymnus, die eines der alten großen Meister würdig ist, ein edles, melodiöses, zum Herzen dringendes Finale — das schlechte Pfeiffer'sche Gedicht mit seiner verunglückten Grundidee zieht sich wie irgend ein Familienfluch in einer Schicksalstragödie von Satz zu Satz hin, und macht das ganze, musikalisch reiche Werk zu einem bloßen Quodlibet, dessen auseinanderfallende Glieder bloß durch den dünnen Faden äußerlich zusammenhängen, daß es im menschlichen Leben Situationen gibt, zu denen man schicklicher Weise Musik machen kann, als: — an der Wiege des Kindes, unter dem Fenster der Ge-

liebten, oder zum Tanze, ferner als Kriegsmusik, beim Te Deum, und endlich beim Beerdigen.*) Ja, da der Sätze nicht zu viele werden durften, muß die sehr heterogene Trias „Wiegenlied, Tanz und Ständchen" gemeinsame Wohnung im zweiten Satze machen und endlich vereint erklingen, wo man freilich vor Erstaunen über das rhythmisch-harmonisch-melodische Kunststück nicht dazu kömmt zu fragen, ob die Sache denn auch einen Sinn hat. Was soll die Einleitung des Ganzen sagen? „das starre Schweigen der Natur vor Erschaffung des Tones!!"

Möge man immerhin, wie der gute alte Seyfried in seiner jünglinghaft begeisterten Rezension (in der Schumann'schen neuen Zeitung für Musik, Jahrgang 1835) that, rechtfertigend auf das Chaos in Haydn's Schöpfung hinweisen — ein Chaos läßt sich endlich durch die anscheinend regellosen Harmoniefolgen, die seltsam in einandergreifenden Vorhalte, und was Haydn in diesem höchst genialen Satze sonst für Kunstmittel angewendet hat, ganz gut charakterisiren — aber, abgesehen von dem mehr als seltsamen Gedanken einer „starr schweigenden" Natur, der endlich der „Ton" oktroyirt wird, und die nun in Blätterrauschen, Vogelgesang und Donnerrollen von dem erlangten Privilegium den zweckmäßigsten Gebrauch macht, bleibt es ein durch keine künstlerische Rücksicht gelöster vollkommener Widerspruch das Schweigen durch Töne zu versinnlichen.**)

---

*) Ob an dem unglücklichen Einfall nicht etwa gar Schillers Glocke die Schuld trägt?

**) Wenn Beethoven im Fidelio nach den Worten Florestans „o grauenvolle Stille" das Orchester gleichsam commentirend mit den

Die ägyptische Finsterniß oder Miltons darkness palpable zu malen, gäbe es wohl kein anderes Mittel, als ein schwarzlackirtes Bret zweckmäßig einzurahmen und um das „starre Schweigen" musikalisch zu schildern, müßte das ganze Orchester, nachdem der Dirigent das Zeichen zum Anfange gegeben, während er forttaktirt, so lange pausiren, als das jetzige Einleitungslargo dauert, bis denn endlich nach „Erschaffung des Tones" irgend ein Instrument — am besten die Oboe mit dem Stimmungs-A — laut würde und sofort die Synphonie in das Studium der Hörbarkeit tretend ihren Verlauf nähme. Aber allen Scherz bei Seite — es ist nichts weniger als spaßhaft von einem Meister mit dem größten Kunstaufwand ein Werk zu Stande gebracht zu sehen, dem die völlig verfehlte poetische Grundidee schlechthin alle Lebensfähigkeit raubt — zugleich ist es aber die eindringlichste Lehre, daß der Componist bei weitem nicht alles geleistet hat, wenn er nur eine vortreffliche Musik hinstellt, und sein Werk die poetische Rechtfertigung nicht in sich selbst trägt, sondern sich eine versifizirte Legitimationsurkunde ausstellen lassen muß, die vor Beginn des Concertes an die respektiven Besucher

ahnungsvoll ängstlichen leisen, gleichsam horchenden Paukenschlägen A—Es einfallen läßt, so ist der Fall ein ganz anderer, hier ist nicht objektiv die Grabesstille des unterirdischen Kerkers, sondern die Wirkung versinnlicht, welche sie auf den unglücklichen Florestan macht, es ist ein Reflex seiner Stimmung. Eben so in Wagners Lohengrin, wenn es heißt, „in düsterm Schweigen richtet Gott", wo die einzelnen, von Pausen unterbrochenen Pizzicato- und Paukenschläge dieses „düstere Schweigen" erst recht bemerkbar machen. Aber in dem Einleitungssatze der „Weihe der Töne" ist lang und breit eine objektive Malerei versucht und das ist der schlechterdings tödtliche Punkt der Sache.

ausgetheilt wird, damit sie doch wissen warum das Eiapopeia plötzlich in einen Hopstanz übergeht. Noch wären hier Berlioz Synphonien, die sich an große Dichterwerke anlehnen (Harold, Romeo et Juliette), zu nennen — müssen aber, weil sie einen ganz eigenen Standpunkt einnehmen, einstweilen einer spätern umfassenden Entwickelung vorbehalten bleiben.

Eigenthümlich ist das Verhältniß, in welches sich die Musik zur Poesie stellt, wenn sie die Aufgabe hat, sich einem recitirenden Schauspiele beizugesellen. Da die nothwendigen Abtheilungen der dramatischen Handlung heutzutage nicht mehr wie im antiken Theater durch Chorgesang und Tanz ausgefüllt werden, sondern unsere Zwischenakte wahre Pausen sind, so ergibt sich das Bedürfniß einer irgendwie künstlerischen Ausfüllung, wo sich denn die Musik als bereitwillige Dienerin finden läßt. Der Gedanke, statt willkührlich ausgesuchter Instrumentalsätze die Musik mit dem Drama in eine innere Verbindung zu setzen, ist, zumal dramatischen Meisterwerken gegenüber, so sehr anziehend, daß es eigentlich auffallen müßte, daß mit der Musik Beethovens zu Egmont, der Mendelssohn'schen zum Sommernachtstraum, der zu Struensee von Meyerbeer und zu Preziosa von C. M. Weber (wo obendrein der Werth der zwei letztgenannten Dramen nicht eben hoch anzuschlagen ist) so ziemlich alles in diesem Fache nennenswerthe wirklich genannt ist. Allein das Auffallende verschwindet, wenn erwogen wird, wie undankbar und schwer diese ganze Gattung ist. Bei der breiteren Anlage, der mehr oder minder verwickelten Handlung, dem Personen-

reichthum der meisten einigermaßen bedeutenden dramatischen Werke unserer Zeit sind die Zwischenakte wesentlich auch Erholungspausen für den Zuschauer, dem kaum ein sonderlicher Dienst damit geschieht, daß er, sobald ihn der Dichter losläßt, vom Musiker in Empfang genommen wird, welcher abermals auf seine volle Aufmerksamkeit Anspruch machen will. Die gewöhnliche Entr'aktmusik mit ihren tausendmal heruntergeleierten Sätzen ist eben nur ein organisirtes Geräusch, bei dem sich völlig ungenirt plaudern, Eis genießen, geräuschvoll den Sitz zuklappen u. s. w. läßt — ja sie bildet dazu den trefflichsten Hintergrund. Bei Egmont geht nun das alles füglich nicht an — und dennoch sind auch hier solche Töne eine mehr oder minder laute Begleitung der Beethoven'schen Musik, die man an ihrer eigentlichen Stelle d. h. im Theater wohl kaum je ungetrübt genossen hat — zumal wenn z. B. die Gallerie, hingerissen von Klärchen „so laß mich sterben — die Welt hat keine Freuden auf diese" nach dem Falle des Vorhanges die Darstellerin mit großem Spektakel herausruft, (was regelmäßig geschieht) so daß man den „Nachklang der Liebesszene" insgemein erst vom zwanzigsten bis dreißigsten Takte an zu hören bekömmt. Daher sprechen denn diese Musiken zum Theater wie Scipio nec ossa mea habebis ingrata patria, hängen sich das Bettelmäntelchen einer „verbindenden Deklamation" um, und ziehen sich in den Concertsaal zurück —

Was plagt ihr armen Thoren viel
Zu solchem Zweck die holden Musen?

Die Schwierigkeit der Aufgabe, deren vorhin gedacht

worden ist, liegt aber vor allem anderen schon darin, daß für den Componisten die Gränzlinie äußerst schwer zu treffen ist, seine Musik einerseits nicht zu bedeutungslosem Füll- und Flickwerk herabsinken zu lassen andererseits mit ihr nicht zu viel selbstständige Geltung neben dem Dichterwerke aufdringlich in Anspruch zu nehmen. Diese Grenzlinie hat Beethoven in seiner Egmontmusik mit bewunderns-werthem Takt getroffen, wogegen sich Meyerbeer mit seiner Musik in seines Bruders Struensee vielleicht schon etwas zu breit macht. Tiefer noch liegt eine andere Schwierigkeit. Das Drama läßt den Zuschauer einen Anschauungs- und Empfindungskreis durchlaufen, der sich vom Anfange bis zum Schluße in stetiger Entwickelung fortbewegt. Leicht kann in diesen wohlgeordneten Plan der Componist mit seiner Musik sich störend eindrängen, und den Zuschauer, der nach des Dichters Absicht z. B. dem nächstfolgenden Akt in banger Ahnung des kommenden tragischen Geschickes beginnen sehen soll, durch einen mit dieser Intention nicht übereinkommenden musikalischen Zwischenakt wesentlich anders stimmen, als es der Dichter haben wollte. Die Egmontmusik ist auch in dieser Hinsicht eminent. Es ist eine sich dem Dichter vollständig unterordnende Rücksichtnahme, daß Beethoven mit alleiniger Ausnahme des zweiten Zwischenaktes, auf den im Schauspiele die (musikalisch durchaus sterile) Szene zwischen der Regentin und Machiavell folgt, die gesammten Entr'akte in je zwei Sätze theilt, davon in dem ersten die Schlußszene des eben beendeten Aktes nachklingt, im andern die erste Szene des nächstkommenden Aktes vorbereitend angedeutet wird. Allein

selbst der größte Meister hat das Mißliche der Aufgabe nur zu verdecken, aber nicht ganz zu umgehen vermocht. Denn kann man auch noch passend, ja sogar sehr charakteristisch finden, daß der Nachklang der Liebesszene durch den eisernen Despotenmarsch unterbrochen und zum Schweigen gebracht wird, so hat doch die „Liebesklage Brakenburgs“ mit dem „Aufruhr und wachsenden Tumult,“ die „auftauchende Erinnerung an die Warnungen Oraniens“ mit „Klärchens Angst“ keinen inneren Zusammenhang, und so fehlt zwischen den bezüglichen musikalischen Sätzen doch erst noch wieder ein verbindendes Mitglied und sie erscheinen nur äußerlich aneinandergehängt. Mendelssohn setzt in ähnlichem Sinne im Sommernachtstraum die Handlung des zweiten Aktes durch eine musikalische Versinnlichung der Angst der suchend im Walde herumirrenden Hermia fort, den Schlummer der Paare nach dem dritten Akte begleitet höchst zweckmäßig das zartschöne Notturno, wogegen der brillante Hochzeitsmarsch den Pomp des letzten Aktes entsprechend einleitet und eröffnet. Wie nun die Musik die Stimmung eines ganzen Aktes im Zwischenspiele nachklingen lassen, oder vorbereiten kann, so besitzt sie auch die unschätzbare Fähigkeit, da wo sie eine dramatische Handlung unmittelbar begleitet, ganze große Partieen der letzteren in eine bestimmte, dem dramatischen Zwecke dienende Beleuchtung zu setzen. Sie bringt auch hier gleich fertig und unmittelbar, was das Wort allein und für sich nur successiv und erst dann vollständig hervorzubringen vermöchte, wenn es alles, was zu sagen war, wirklich schon gesagt hat. Ein Gleiches gilt am Orato-

rium, selbst dort, wo seine dramatische Entwickelung stille steht und es sich in Lehre und Reflexion ergehet.

In Händels Messias breitet sich von dem Chore an „uns ist zum Heil ein Kind geboren“ anzufangen über die ganze erste Abtheilung des Oratoriums die seligste Ruhe und Einfalt, es ist ein weites, morgenhelles Hirtenland voll Frieden, wo, nach des Propheten Ausdruck „kein Löwe ist und kein böses Thier“ und dessen König, der gute Hirt, „in seinem Arme die Lämmer sammelt, auf seinen Schoß sie hebt und die säugenden Mütter selber trägt.“ Hat doch Händel für nöthig erachtet, diese Unterabtheilung seines Werkes durch ein selbstständiges Instrumentalstück einzuleiten, die „Sinfonia pastorale“, die nur als eine Art Ouvertüre verstanden werden kann. Denn ein Anklang an die Musik der Hirten von Bethlehem kann darin doch wohl nicht gefunden werden, da diesem Händel'schen Oratorium nichts ferner liegt, als dramatische Intentionen. In wie andere Regionen führt uns aber gleich die zweite Abtheilung, mit dem gewaltigen Chore „sieh', das ist Gottes Lamm!“ Das selige idyllische Hirtenland ist tief, tief unter den Horizont gesunken, von hier an bis zu dem schmerzlich ruhigen „er ist dahin aus dem Lande der Lebendigen“ ist alles bange, düster und schwer, wie die Stunde war, da sich die Sonne verfinsterte und der Vorhang des Tempels zerriß. Der Chor „hoch thut euch auf“ leuchtet darnach freudig auf, wie der helle Ostermorgen, bis endlich der Meister dahin gelangt, wo er den unsterblichen Triumphgesang des Hallelujah anstimmt.

In wahrhaften Meisterzügen ist auch in Wagners

„Tannhäuser“ die Grundstimmung der großen Gesammtpartien des Werkes geordnet. Die Szene im Hörselberg belebt ein zauberhafter Taumel, ein wilder Wirbel, dessen Erregtheit etwas fieberhaftes oder besser gesagt, etwas dämonisches hat. Dies gilt nicht allein von der ersten pantomimischen Szene, sondern auch von der Szene zwischen Venus und Tannhäuser und der Dithyrambe des letzteren. Nach Tannhäusers Worten „mein Heil liegt in Maria“ verwandelt sich alles mit einem Schlage und wie an die Stelle des seltsam unheimlichen Rosenlichtes die liebe Frühlingssonne, an die Stelle der gleißenden Grotte das grüne Wald- und Felsenthal tritt, so nimmt auch die Musik mit ihren Hirten- und Pilgerliedern und Jägerfanfaren bis zum Schluße des Aktes einen Charakter an, der nach dem schwülen Zaubertreiben wie frischer Fichtenduft stärkend an's Herz dringt. Der zweite Akt trägt den Charakter heiterer Festesfreude bis zu Tannhäusers begeistertem Anstimmen der Venushymne, von wo an die Leidenschaften losgelassen toben und erst der Schluß auf die Möglichkeit einer Versöhnung hinweist. Die erste Szene des dritten Aktes ist ganz und gar heilige und schmerzlich süße Entsagung, die in dem himmelanschwebenden Gebet Elisabeths ihren höchsten Ausdruck findet und in der Musik während ihres stillen Heimganges in die Burg ausklingt. Wolframs Gesang an den Abendstern ist nicht, wie man wohl gemeint hat, ein müssiger lyrischer Moment — er rundet erst den Charakter Wolframs ab, und ist eine Ueberleitung zu der grauenhaften Nachtszene, da Tannhäuser in zerrissener Pilgerkleidung auftritt und seine

Pilgerfahrt nach Rom erzählt — dieser Szene, die allen Schmerz, allen Grimm und alle Verzweiflung des Reiches ausdrückt, von dem es heißt lasciate ogni speranza voi ch'entrate. Wenn nur die Weisen des Hörselberges aus dem ersten Akte treulich wiederholt wiederkehren, so machen sie durch den Widerschein, der von den vorhergegangenen Szenen darauf fällt, diesmal einen ganz anderen Eindruck. es ist das gespenstige Aufleuchten eines drohenden Dämonenreiches, wogegen die letzte Erzählung des Pilgerzuges von dem grünenden Stabe abermals den Zauberschimmer wie helles Morgenroth und glänzender Sonnenaufgang überleuchtet.

Geschehen in diesem staunenswerthen Werke (das allein hinreicht, seinem Schöpfer einen Ehrenplatz bei den Besten zu sichern;) die Aenderungen der ganzen Grundstimmung plötzlich und wie in Zauberschlägen, so ist Beethovens Fidelio ein nicht minder staunenswerthes Beispiel einer stetigen Steigerung der Stimmung, die sich vom Soccus allgemach auf den Kothurn hebt, und endlich auch diesen wegwirft, um dafür Cherubfittige auszubreiten. Die gemüthlich beschränkten Verhältnisse der Familie des wackern Rocco finden in den ersten Nummern ihren anmuthig heitern, behaglichen Ausdruck, in dem Terzett „gut Söhnchen, gut" aber ihren verhältnißmäßig höchsten Aufschwung und Abschluß, nur das Canon-Quartett, das den Eintritt Lenorens bezeichnet, deutet in wunderbarer Weise an, wie hier ein hohes Wesen unter die einfachen, natürlich gutartigen Menschen getreten ist. Der Marsch, die Arie Pizzaros, lassen neue und gewaltige Kräfte, mit denen es

einen Kampf auf Leben und Tod setzen wird, in die Handlung hereintreten — das gemüthliche Element verstummt fortan, aber dem Satan stellt sich gleich der gewaffnete Engel entgegen, Leonore, die in ihrer Arie zum erstenmale in ihrer ganzen sittlichen Größe vor uns steht. Das erste Finale, das sonst die Componisten so gerne mit brillanten, rauschenden Sätzen schließen, geht in immer tiefere Dämmerung, und endet mit leisen, wie abgebrochenen Lauten, da denn mit der Kerkerszene des zweiten Aktes die finsterste Nacht hereinbricht. Aber da leuchten zugleich auf, wie ewige Sterne, Gottvertrauen, heldenmüthige Liebe, Aufopferung — und als der Sieg errungen, ist ein Sturm von Dank, Freude und Wonne, neben dem sich die gewöhnliche Jubelmusik fast wie Kinderlärm ausnimmt.

Es ist nach diesen Beispielen leicht zu schließen, daß der Tondichter, um seiner künstlerischen Zwecke willen, selbst ganzen dramatischen Werken, so verschieden auch die Situationen im Verlaufe der einzelnen Szenen sein mögen, eine einzige Grundstimmung, gleichsam wie einen großen durchklingenden Hauptton geben kann.

So ist die Grundstimmung des Weber'schen Freischützen der Zauber der deutschen Waldromantik — und dies nicht blos in den Tönen fröhlicher Jagdlust, sondern auch in der eigentlichen spukhaften Partie des Werkes, denn was lebt in dieser als eben jenes Grauen, das uns Nachts in öder Waldeinsamkeit ergreift, „wenn sturmbewegt die Eichen sausen, der Heher krächzt, die Eule schwebt“ und das sich hier zur Person des schwarzen Jägers Samiel verleiblicht hat?

Unerfreulicher Weise vermag sich aber auch die Musik in flacher Unbedeutenheit, frivolem Leichtsinn oder geheucheltem Ernst neben einem tief innigen, ergreifenden Gedichte zu spreizen und zieht es dann mit sich schonungslos herunter, wie z. B. im Stabat mater von Rossini. Umgekehrt ist es die Art starker Geister, daß sie zu irgend einem Worttexte eine Musik schreiben, deren geistiger Inhalt die begleitenden Worte, obwohl durch sie angeregt und in seiner Richtung bestimmt, an Gedankentiefe so sehr hinter sich läßt, daß sie gewissermaßen nur als die Abfahrtstation erscheinen, von wo aus der Geist des Musikers sich zu etwas ganz anderem und höherem emporgeschwungen hat, als das dürftige Wort sagt. Natürlich ist damit nicht solche Musik gemeint, wo der Componist etwa das an sich unbedeutende dadurch bedeutend zu machen meint, daß er alles in übertriebener Stärke des Ausdruckes hinstellt, was freilich gradesweges zur Carikatur führt. Es ist vielmehr solche Musik, durch welche der Componist ohne Affektation und ungezwungen im beschränkten Rahmen an Ideen von unendlichem Gehalt mahnt, oder wo wir alles durch das Medium seiner mächtigen Persönlichkeit (Händel, Beethoven) groß und bedeutend anschauen, (wie ja auch Göthe, nachdem er die Fresken der Sixtinischen Kapelle kennen gelernt, sagte, es schmecke ihm darauf nicht einmal die Natur, weil er sie ja doch nicht mit so großen Augen anschauen könne, wie Michel Angelo) und wo sich ein edler und tiefer Geist auch in dem sonst kleinen und unbedeutenden kund gibt. Wer je eine Strafanstalt kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hat, wird bestätigen, daß der

Moment, wo die Sträflinge in den meist unheimlich düstern Hof der Anstalt zum Genuße frischer Luft gelassen werden, ganz und gar nichts erhebendes hat, eher zu dem niederdrückendsten und widrigsten gehört, was man irgend sehen kann. Die Situation des ersten Finale des Fidelio ist nun strenge genommen, nichts als eine Vorstellung dieser sogenannten Luftstunde" — und wird nur dadurch etwas gemildert, daß wir uns hier Opfer tyrannischer Willkühr zu denken haben, und daß diese Promenade nicht ein Ergebniß der täglichen „Hausordnung" sondern ein auf eigene Gefahr unternommener Humanitätsakt Roccos ist. Aber nun Beethovens Musik dazu! Wir vergessen die Gefangenen, wir sehen und hören die an den Fußblock der Erde gefesselte Menschheit, die nach einem reineren Lichte als dem „warmen Sonnenlichte" seufzt — das Ganze ist hochsymbolisch geworden. In dem $^6/_8$ Andante des darauf folgenden kleinen Duettes zwischen Leonore und Rocco ist den Worten nach kein weiterer Inhalt, als daß sie sich verabreden, mit einander in den unterirdischen Kerker hinabzusteigen und dort in der verfallenen Cisterne das bestellte Grab zu graben. Allein welche geheimen Schauer wehen durch die Musik dieses Satzes!

So sind die im Grunde sehr engbrüstig-schwächlichen geistlichen Lieder von Gellert unter Beethovens Händen zu Werken voll Kraft und Tiefe geworden. Wen erschüttert nicht in's tiefste Mark dieses Lied „vom Tode" wo sich zu dem ersten gleichmäßig bewegten Fis unvermerkt die dissonirende Sekunde G gesellt, so wie sich an den fortgleitenden Lebenstag kaum beachtet der zweite schließt — und so

fort, bis die Zahl aller erfüllt ist? Oder die Stelle „Denk', o Mensch, an deinen Tod" mit den Octaven in den Außenstimmen, die wie ein Hauch der Verwesung anwehen, das düster und dringlich warnende „säume nicht, denn eins ist noth" und endlich der Schluß mit der hallenden Todtenglocke des tiefen Fis? — Welche apostolische Ereiferung in dem Gesang „so jemand spricht, ich liebe Gott" welches gläubig aufblickende Vertrauen in den „Bitten", welche erhabene Größe in dem gewaltigen „die Himmel erzählen des Ewigen Ehre!"

Die Fabel, daß Midas alles was er berührte, in Gold verwandelte, gilt in schönerem und edlerem Sinne auch vom Künstler. Nur berührt, wohlgemerkt, der Künstler nichts, was nicht überhaupt die Fähigkeit hat Gold zu werden, möge es vor dieser Verwandlung für den gewöhnlichen Blick noch so unscheinbar sein. Und muß er einmal „auf Befehl" oder sonst gegen seine innere Künstlerüberzeugung anders handeln, so wird es — eben kein Gold. Darum sind in der Clemenza di Tito nur die wahrhaft dramatischen zwei letzten Szenen des ersten Aktes echtes vollwichtiges Gold, darum ist Meyerbeers „Feldlager in Schlesien" kein Gold geworden, und ist trotz zweimaliger Palingenesie, als „Vielka" und endlich gar als „Nordstern"*) geblieben, was es vom Anfange war. Das

*) Wo sich der Dessauermarsch als vorgebliche russische Nationalhymne seltsam ausnimmt — wie es denn auch ein feines Stückchen ist, daß die Trompetenfanfare der preußischen Kavallerie, nunmehr als Tartarenmarsch figurirt. Eine solche künstlerische Gewissenlosigkeit ist kaum erhört. Wenn's nur Effekt macht.

Geheimniß liegt ganz einfach darin, daß der Künstler, wie wir schon sagten, das Kunstwerk zu seinem Ebenbilde, zu einer Erweiterung seiner geistigen und sittlichen Persönlichkeit macht. Poesie aber und Musik strömen voll und unmittelbar aus der Seele des Künstlers. Dies gilt nicht blos vom schaffenden, auch vom ausführenden, das Werk des Meisters reproduzirenden dramatischen Darsteller, Deklamator oder Musiker. Dieselbe Rolle, dasselbe Gedicht, dieselbe Sonate, dasselbe Lied von zwanzig verschiedenen Personen vorgetragen wird zwanzig wesentlich verschiedene Nüancirungen zeigen. Was machte nicht die Schröder-Devrient aus Bellinis Romeo, und seine Norma ist von allen großen Sängerinnen mit besonderer Vorliebe gesungen, von jeder aber auch zu einer ganz anderen Gestalt ausgearbeitet worden. Freilich in der Musik, wo Ton und Tonstärke, Bewegung u. s. w. nach unabänderlichen Gesetzen auf das bestimmteste vorgeschrieben sind, wo der Componist sogar in deutlichen Worten zu bezeichnen pflegt, wie er ein Werk ausgeführt wünscht, wie er es sich also bei der Conception gedacht hat, sollte wenigstens in der Instrumentalmusik, eine Aufführung der andern genau gleich und alle zusammen gerade so sein, wie das geistige Urbild davon, das in der Seele des Componisten erklang, ehe noch eine Note davon auf dem Papiere stand. Der Brief Mozarts an einen musikliebenden und sogar componirenden Baron, der ihm die Gewissensfrage gestellt hatte wie er, Mozart, denn eigentlich componire (ungefähr wie der Großsultan den Helden Skanderbeg um seinen Säbel ersuchte, meinend, er werde dann ähnliche Großthaten aus-

führen können), gibt in der naivsten, zugleich aber treffendsten und bei aller treuherzigen Natürlichkeit und leisen Schalkheit des Ausdruckes geistreichsten Weise eine treue Schilderung dessen, was in der Seele des schaffenden Musikers vorgeht — wie er einen herandrängenden Gedanken (oder vielleicht der Gedanke ihn?) erfaßt, wie es in ihm beinahe unwillkührlich und wie eine Naturnothwendigkeit gährt und ringt und sich mehr und mehr gestaltet „nach Contrapunkt, und Klang der verschiedenen Instrumente", wie es kristallisirend zusammen schießt, und dann organische Glieder regt, und endlich als ein lebendiges Ganze dasteht mit einem Blicke für den Künstler überschaubar, „nicht nach und nach wie bei der Aufführung, sondern alles zusammen und auf einmal wie ein schönes Bild oder ein hübscher Mensch" und wie dann das Tonwerk bei Muße und Gelegenheit auf's Papier als ein schon fertiges gleichsam aus dem Innern nur abgeschrieben wird, wobei es denn auch nicht stört, „wenn daneben von Gretel und Bärbel, von Hühnern und Gänsen geschwatzt wird", der Baron wollte aber auch nichts geringeres wissen, als warum denn Mozarts Musik so ganz und gar eigen sei. Die Antwort Mozarts war, das wisse er so wenig zu sagen, als warum seine Nase so weit aus dem Gesichte vorrage und nicht wie anderer Leute Nase aussehe. Der Schalk wußte es aber recht gut — das beweist die Antwort, die scheinbar mit einem leichten Scherze ausweicht, in Wahrheit aber höchst treffend ist. Es ist das „Individuelle des Künstlers", gerade so wie seine Nase eben auch individuell gestaltet ist. Der Buffon'sche Ausspruch le style c' est

l' homme gilt auch von der Musik. Die Vertheidiger des „Wohlgefallens am Formenspiel" reichen hier mit ihrem Prinzip augenscheinlich nicht aus — denn läßt sich für den Bewanderten der Componist eines Musikstückes auch bei verdecktem Titelblatte errathen, so liegt diese Möglichkeit wohl einerseits in gewissen dem Componisten geläufigen Wendungen, Phrasen, Harmonieen, Rythmen, kurz in dem formalen Theile — eben so sehr aber in dem geistigen, idealen Gehalte des Werkes, der den Autor verräth, auch wenn er diese formellen Anhaltspunkte für diesmal nicht geboten hat. Nehme man doch Mozart, Haydn und Beethoven in ihrer ersten Periode. Hier ist die ganze Form, die Art der Durchführung eines Motivs, Harmonisirung, kurz der ganze construktive Theil der Compositionen bis in kleine Details hinein derselbe. Und doch lebt und webt in jedem ein völlig individueller Geist — bei Mozart das schöne ideale Gleichgewicht der Stimmung, bei Haydn gemüthliche Heiterkeit und treuherzige Schalkheit, bei Beethoven ein, wie ein Physiker sagen würde, noch „latentes", aber nicht zu verkennendes übermächtiges Element, so wie wir die Schwungkraft des Adlers recht gut erkennen, auch wenn seine Flügel noch zusammengelegt ruhen. Die bis zum Eckigen rauhe, gigantische Größe Händels, die tiefsinnige Mystik Sebastian Bachs geben ihren Arien, Chören, ja ihren Klavierstücken bei völlig gleicher äußerer Form ein sehr verschiedenes geistiges Gepräge. Oder wie — ihr Formenphilosophen, ihr Männer der „tönenden Arabeske", denen sich der Geist nicht zeigt, weil ihr an ihn nicht glaubt, oder ihn in dem organischen Gefüge mit dem groben

Skalpell des Anatomen aufsuchen wollt — wißt ihr nicht, daß das Göthe'sche „sich von einer Stimmung befreien", welches dieser in der Poesie fand, auch vom Musiker gilt — daß eben auch jedes echt künstlerische Tonwerk ein „Gelegenheitsgedicht" ist? Gewiß ist euch nie ein musikalischer Gedanke in der Seele mit lebendiger Kraft geboren worden, oder wenn ihr einen hattet, so war es ein Treibhausgewächs. Ihr wüßtet sonst, daß der Künstler mit allem, was ihm wohl und wehe thut, zu seiner geliebten Kunst eilt und von ihr verlangt, daß sie es ihm in dem heiligen Gefäße ihrer schönen Form aufbewahre für alle Zeiten. Wenn ihr Haydn's Musik hört, so begreift ihr, warum der Mann bei drohender Feindesgefahr seinen flüchtigen Hausgenossen zurief: „bleibt doch — wo der Haydn ist, kann euch nichts geschehen." Oder ahnt ihr nicht, was Beethovens Seele bewegte, als er das Adagio seines F-dur-Quartettes*) oder der großen Sonate in B-dur**) dichtete — diese unsterblichen Klagegesänge, wo er hoch, hoch über der Erde in ungeheurer Einsamkeit wandelt? Ist euch die Entstehungsgeschichte seiner Cis-moll-Sonate unbekannt? Freilich — auf Bestellung oder gar für Geld läßt sich auch zur unrechten Stunde arbeiten, es wird aber auch darnach! Vergleicht doch manches musikalisch höchst respectable Requiem und dessen gleichsam offizielle Trauer mit Mozart's Requien, aus dem euch die Augen des Richters, vor den wir einst alle treten müssen, so furchtbar strenge und so göttlich mild anblicken.

*) Op. 59. Nr. 1.
**) Op. 106.

Das im Geist empfangene und geborene Tonwerk wird auch seine Wirkung nie verläugnen. Der Tondichter hat hineingebannt, was ihn, als er es schuf, bewegte — seine Stimmung — hören wir das Tonwerk, so weckt es die gleiche Stimmung in uns, wir empfinden gleichsam mit seiner Seele. Ist das was er empfunden hat, großsinnig, würdig, edel, so fühlen auch wir uns ähnlich angeregt. Und hier ist der Punkt, von welchem aus die Musik mehr, weit mehr ist, als bloßes geistreiches Amusement an Tonspiel und Wohlklang, hier ist der Grund, warum man sie eine sittliche und sittigende Macht nennen muß, warum Beethoven (nach Schindlers Erzählung) in seiner Kunst etwas Heiliges erblickte, das er hoch über alle Philosophie setzte, warum endlich der höher gesinnte Musiker gegen alles rohe, gemeine, frivole, verweichlichende in seiner Kunst einen an Abscheu gränzenden Haß hegt.

„Macht und Inhalt seines Geistes bestimmt den Inhalt, den der Künstler in seinem Werke niederlegt.“*) Will der Künstler seinem Werke aber einen größern und tieferen Inhalt geben, als er in seiner eigenen Seele findet, so mahnt er an den aufgeblähten Frosch der Fabel — und es kann solche Musik wohl gar eine Ausdrucksweise annehmen, die gewissermaßen an den Wortspektakel des Fähnrichs Pistol erinnert. An Beispielen dazu ist die Literatur deutscher Instrumentalmusik reicher als billig, und bei allem französisch prikelnden èsprit gehört Onslow

*) Marx: die Musik des 19. Jahrhunderts, Seite 46.

mit seinen aufgestelzten ersten Sätzen, den Adagios voll erlogenen Gefühls, den fieberisch muntern Scherzi und den Finales voll Feuers aus der Cognacflasche eben auch in diese Klasse. —

Und wer könnte die Macht der Jugendeindrücke der heimischen Umgebung, der ersten Freuden und Kümmernisse des Kindes auf seine ganze folgende Lebensrichtung verkennen oder unterschätzen, und wer begreift nicht, daß die eigensten Eigenheiten so manches Componisten ihren ersten Keim in diesen Verhältnissen finden? Den Einfluß der Nationalität wenigstens wird man gewiß in sehr vielen Fällen als einen genug großen annehmen müssen, um der ganzen Richtung des Componisten ihre bestimmte Physiognomie zu geben. Die feine Zierlichkeit, das Pikante, das etwas flüchtige, leicht mit einer immerhin aimablen Frivolität angehauchte Wesen der französischen Tonsetzer Auber, Adam u. s. w. ist echt französisch. Gade ist ein vollständiger Nordländer, dem noch etwas von der Poesie der Edda im Blute steckt. Zuweilen habilitirt sich (so zu sagen) irgend ein Componist in einem anderen Lande als in seiner Heimat. So wurde Spontini ein napoleonischer Franzose, Cherubini Deutscher, Flotow ein pariser Weltmann und Meyerbeer aller Welt hochachtungsvoller Handelsfreund. Am merkwürdigsten ist vielleicht Franz Schuberts Vorliebe für Ungarn, das er freilich wenige Meilen hinter der St. Marxer Linie antreffen konnte, und in welchem eine ganz eigene, unsäglich anziehende Poesie ihr naturwüchsiges, naturfrisches Wesen treibt. Eigenthümliche Melodiefälle, kecke Rhythmen, heldenkühnes Feuer hinter

scheinbar trüber Melancholie, daneben stellenweise aufblitzend eine schier tolle Lustigkeit — alles das sind Eigenheiten der magyarischen Nationalgesänge und Nationaltänze. Man muß diese Musik, die beinahe ein Naturprodukt zu nennen ist, an Ort und Stelle von den an sich märchenhaften Figuren der Zigeuner spielen gehört haben, dieses Geigenspiel, das etwas von Schlangenzauber an sich hat, um die zündende, begeisternde Wirkung auf die magyarischen Hörer zu begreifen und sich davon selbst angesteckt zu fühlen. Franz Schubert hat alles dieses gleichsam ein wenig bei der Kultur des Westens in die Schule geschickt. -- Das ungarische Wesen ist ihm aber so in's Blut gedrungen, daß es in seiner Instrumentalmusik bald versteckter, bald offener auftaucht. Seine große Synphonie ist ein Stück Ungarn, wo bald edle magyarische Helden säbelschwingend vorüberreiten, bald Zigeuner ihr nächtliches Zauberwesen treiben. Die zweiten Motive im ersten Allegro und im Finale (besonders das letztere mit seinen vier gewichtigen Schlägen) klingen stark an die Weise magyarischer Nationalmelodieen an, das Motiv des Andante quasi Allegretto könnte aber geradezu eine solche sein. Etwas ähnliches kömmt in den moments musicals vor; der ungarische Marsch zu vier Händen ist allbekannt u. s. w.

Gibt schon Nationalität und geben persönliche Verhältnisse dem Künstler überhaupt — nicht allein dem Musiker — seinen Charakter, so vollendet der Geist der Zeit, der alle in ihr Lebenden wie eine Lebensluft umfängt, sein eigenthümliches Bild, und er wird Ursache haben, dem

Geiste seiner Zeit insoweit nicht zu widerstreben, als sich dieser mit den unverrückbaren ewigen Gesetzen des Wahren, Guten und Schönen verträgt. Denn nichts seltsamer, als wenn sich der Künstler absichtlich irgend einen archaistischen Bart wachsen läßt und sich in den Trödelbuden vergangener Jahrhunderte nach mottenfräßigen, antiquitätischen Mänteln zu imposanter Drapirung umsieht. Da sehen wir dann nicht den Mann vor uns, wie er leibt und lebt, sondern eine Maske. Freilich aber soll der Künstler auch kein gehorsamer Lakai seiner Zeit sein, der sich der Launen dieses gnädigen Herrn accomodirt. Eine solche Nachgiebigkeit kann Schwäche, wenn nicht Unsittlichkeit seyn. Den Pharisäern seiner Zeit trete der Künstler mit Wort und That scharf und strafend entgegen, gesetzt auch sie griffen nach Steinen zu seiner Steinigung.

Es ist bezeichnend, daß sich der „Geist der Zeit" am frühesten in den Künsten äußert, die vorhin bei Darstellungen ihres wechselseitigen Verhältnisses an entgegengesetzte Pole gestellt worden sind — in der Poesie und in der Architektur. Die Ursache liegt darin, daß in ersterer die Ansichten, Meinungen, Wünsche, Hoffnungen und Befürchtungen, welche den Dichter, der ein Kind seiner Zeit ist und bleibt, bewegen, im Worte ihren Ausdruck suchen nnd finden — die Architektur aber diejenige Kunst ist, die mit den praktischen Bedürfnissen des täglichen prosaisch-wirklichen Lebens im unmittelbarsten Zusammenhange stehen und ihre Erzeugnisse unter allen Werken der Künste die einzigen sind, die in irgend einem außer

dem Kreise der Kunst selbst liegenden Zwecke sollen gebraucht werden können — zum Gottesdienst, zu dramatischen Spielen, zu Rathsversammlungen u. s. w.

Daher sehen z. B. die aus der kriegerischen, tüchtig derben Zeit des 11. und 12. Jahrhunderts herrührenden deutsch-romanischen Kirchen mit ihren die Fronte und die Kreuzvorlage flankirenden einfach starken Thürmen, dem nach Art einer Warte über die Vierung angebrachten einzelnen Thürme, den schießschartenartig geschrägten engen Fenstern und der ganzen, trotzig dastehenden Construktion, beinahe wie feste Ritterburgen aus, die für die gottesdienstlichen Zwecke modifizirt worden sind. Das phantastische Element jener Zeit manifestirte sich in der überreichen, seltsam märchenhaften Ornamentik der Portale, Säulen u. s. w. Die Blütenzeit des Mittelalters rief den gothischen Styl hervor, der so sehr ihren Geist bezeichnet, die Renaissance mit ihrer aufflammenden Begeisterung für antik-klassisches Wesen zog aber schon im 15. Jahrhundert die Elemente antiker Baukunst herüber. Schon zur Zeit des sogenannten flamboyanten Styles der Gothik, erschien ihr überreiches Zierwerk nicht mehr aus der Grundidee des Ganzen construirt, sondern willkührlich angefügt. Was lag näher, als, eben so willkührlich, antike Säulen, Gesimse u. s. w. herbeizuholen und dem Gerüste des Baues statt der bisher üblich gewesenen Fischblasen u. s. w. zu äußerlichem Schmucke anzufügen, zumal sich dieses Schmuckwerk durch geschmackvoll schöne Durchbildung empfahl? Indessen blieb wenigstens noch die Construktion des Hausgebäudes dieselbe, recht ein Sinnbild der Leute, die ihr Christenthum im

tiefsten Grunde noch treu bewahrten und es nur äußerlich mit allerlei antik-heidnischem Aufputz überdeckten. Die frivol üppige, höfisch prunkende, glaubens- und sittenlose Zopfzeit brachte einen Baustyl auf, so prachtvoll und glanzvoll wie irgend ein Fest am Hofe August des Starken, so geschnörkelt wie Sprache, Ceremoniel und Sitte jener Zeit. Die Revolution vermochte ihrem Wesen nach nur zu zerstören, nicht zu construiren. Die Restauration fing an zu liebäugeln. Aber die Zeit war eine bessere geworden, sie begriff das Bedürfniß, von dem verschnörkelten Wesen weg, nach gesunden, wesentlich nationalen Ideen zurückzugreifen. Die Bauten zu München und am Rhein sind der Beleg dazu. Es ist aber vorläufig eben nur ein bloßes Zurückgreifen, ein fertig Herübernehmen. Die Verwandlung in ein lebendig-eigenes ist noch zu erwarten. Die sich an der Architektur entwickelnde Skulptur und die sich an dieser entwickelnde Malerei, folgen in kurzer Frist dem Geiste der Zeit nach — oft in sehr kurzer Frist, denn — Dank sei es der leichtern, auch dem einzelnen Privatmanne möglichen Behandlung des Stoffes — es hat selbst die Revolution von 1789, die es zu keinem öffeutlichen Bauwerk bringen konnte, in David ihren Maler gefunden, der sich theils in hohlen, leblosen Allegorien erging (z. B. in den Figuren für das Fest des höchsten Wesens), theils ein erlogenes, theatralisches Römerthum darstellte, wie in dem berühmten „Schwur der Horazier,“ wo man schier die Alexandriner der tragédie klappern hört.

Da wir für die Musik den Namen einerseits architektonischer, anderseits poetischer Kunst ist Anspruch ge-

nommen haben, da wir sagten, der Tonsetzer (der ja so gut wie der Dichter ein „Kind seiner Zeit ist") lege in sie nieder, was ihn bewegt, so muß es auf den ersten Anblick als völlige Abnormität erscheinen, daß die Musik so oft mit dem Geiste der Zeit, in welcher sie erscheint, in vollem Widerspruche zu stehen scheint. Wie fremd steht Sebastian Bach in dem Zeitalter Ludwig XV. und Voltaires da, wenige Meilen von dem Hofe, wo die Brühls und die Orszelskas alles galten.*) Wie fremd Händel in einer Umgebung, deren treue Bilder uns Hogarth aufbewahrt hat! Diese scheinbare Abnormität hat einen äußern, historischen Grund. Die Musik ist keine so naturwüchsige Kunst, wie die Poesie, in ihrem technisch-construktiven Theil will sie gleich der Architektur, Skulptur oder Malerei gründlich und mühsam erlernt sein. Als die antike Welt in Trümmer stürzte und auf ihren Ruinen sich die neue Zeit erhob, fanden Baukunst, Skulptur und Malerei eine ungeheure Vorzeit vor sich, sie durften nur die Erbschaft antreten, die ihnen das Alterthum hinterlassen hatte. Anders war es mit der Musik. Diese wurde als ein zartes, kleines Kind neu geboren, sie fand in dem, was die Hellenen und Römer Musik nannten, so gut wie keine Anhaltspunkte. Naturgemäß mußten die Phasen ihrer Entwickelung in viel späteren Zeitpunkten erfolgen, als es bei den andern Künsten der Fall war, denn sie hatte, wo die andern gleichsam schon erwachsen iu die Bewegung der

---

*) Dieser Geist fand freilich seinen vollen Ausdruck in der welschen Luxusoper der damaligen Zeit.

Zeiten traten, erst ihre Kinderjahre durchzumachen, mußte wachsen, Kräfte gewinnen und endlich ihr Vollalter erreichen. Dies letztere scheint erst in unserer Zeit vollkommen der Fall zu sein, erst jetzt vielleicht besitzt die Tonkunst alle ihre Kräfte mit vollem Bewußtsein. Darum haben sich die Stadien der Entwickelungsphasen desto mehr verkürzt, je näher die Musik diesem Punkte gekommen ist, so, daß zum Beispiel der Geist der Freiheitskriege von 1813 schon in den zwanziger Jahren seinen Nachklang in C. M. von Weber fand, und die Restauration sogar gleichzeitig in Rossini ihren Componisten begrüßen durfte. Der großprahlerische Bombast der Sprache, welche die italienische Erhebung von 1848 führte, findet sein völliges Ebenbild in Verdis Opernmusik. Gleichzeitig mit dem Bau der nach der Gothik zurückgreifenden Aukirche in München komponirte Mendelssohn, seinen nach Sabastian Bach zurückgreifenden Paulus u. s. w.

Es ist aus dem Vorstehenden von selbst klar, daß es in der Musik wesentlich die Focm, die Bewältigung des Stoffes ist, welche mit den andern Künsten nicht gleichzeitig auf einer der Entwickelung der letzteren analogen Entwickelungsstnfe stand und die anscheinende Differenz hervorrief. Sobald die Musik dahin gekommen war, über einen gewissen Kreis von Mitteln mit Sicherheit und Bequemlichkeit verfügen zu können, absorbirte die Bewältigung des Stoffes, der Form nicht mehr einen Theil der Kräfte des Künstlers und er vermochte nun alles, was er sagen wollte vollständig, als den Inhalt seines Werkes zu bringen.

So macht die große Bewegung der Reformation im 16. Jahrhundert den feierlichen Gesang, an dem sich die ganze Gemeinde betheiligen soll, zu einem Haupttheile des Gottesdienstes. Es müssen begreiflicher Weise einfache Melodieen sein, welche keinen großen Umfang der Stimme erheischen, damit geringer Stimmfond keinen am Mitsingen hindere, deren Töne lang ausgehalten sind, damit jeder Zeit und Athem gewinne, jeden Ton wohl zu fassen, richtig einzusetzen und auszuhalten. Alles dieses bietet der Choral, wie ihn die katholische Kirche längst besaß, freilich aber ihm nicht jene vorwiegende Bedeutung einräumte. Im protestantischen Gottesdienste erlangte er sie. Menschen, die nicht kunstmäßig, sondern nur nach der bloßen Naturanlage zusammen singen, können nicht wohl Ton halten, wenn sie nicht von einer eindringlichen Begleitung gestützt und geführt werden. Der Choral in der Kirche, von geübten Sängern angestimmt, konnte der Orgel entbehren, in der protestantischen, wo alt und jung mit einstimmte, nicht. Die Melodie im Einklange mitzuspielen, wäre auf einem so gewaltig reichen Instrumente, wie die Orgel, zu ärmlich gewesen, — der deutsche Geist, der seinen phantasiereichen Formensinn schon früher in anderen Künsten bethätigt hatte, hätte sich damit am wenigsten begnügen können. Harmonik und die Kunst einen gegebenen Gesang (cantus firmus) mit einer oder mehreren selbständigen Stimmen zu begleiten (Contrapunkt), war in hohem Grade ausgebildet und bot die genügendsten Hilfsmittel. Der Organist, nicht mehr hauptsächlich auf Vor- und Zwischenspiele angewiesen, war plötzlich eine Hauptperson geworden

— und, wo er sich in der katholischen Kirche den gebildeten Sängern als seinen Mitkünstlern schicklich unterordnen mußte, hatte er im Protestantismus der kunstlos singenden Menge gegenüber, das eigentliche künstlerische Element des Ganzen allein zu repräsentiren. Talentvolle Männer, für welche diese Anforderungen einer neuen Zeit zum Lebensberufe geworden waren, fanden nunmehr ein weites Feld, die Kunst des Contrapunktes in ganz neuer Weise auszubilden. Wo die Menschenstimme ihrer natürlichen Beschaffenheit nach, selbst, wo sie contrapunktirend zu dem Hauptgesange hinzutrat, ein gewisses Maß halten mußte, ja der Contrapunkt nur wie eine Modifikation des Hauptgesanges selbst aussah (so, daß in den Motetten von Palestrina u. a. gleichsam vier oder acht Choräle wie Lichtstrahlen gleichzeitig in einander spielen) konnte die Orgel nach ihrer technischen Struktur für ihre Contrapunkte raschere, buntere Formen und Figuren wählen — Tonspiele, welche dem Sänger geradezu unmöglich wären, konnte sie leicht und folglich naturgemäß hervorbringen. Damit war eine neue Welt geöffnet. Und so wie im Protestantismus jeder sich Gottes Wort selbst nach eigener Einsicht und eigenem Bedürfniß soll auslegen können, ohne an eine andere Autorität gebunden zu sein, so traten die einzelnen Stimmen wie Interpreten zu dem gegebenen Thema des Chorals — in der Hauptsache einig, sonst unter einander grundverschieden. So baute sich allgemach unter und neben den Choralmelodien ein eigenes, fast selbständiges überreiches Tongebäude (wie ein Denksystem gleichsam) auf. Es war ein leichtes, nun die gegebenen Choräle

wegzulassen und das selbständige Tongebäude allein hinzustellen in reichen Präludien, Phantasien u. s. w. Vollendung und Abschluß fand diese Richtung in Sebastian Bach — und in ihm also vollendete sich fast volle zwei Jahrhunderte später, was schon im 16. Jahrhunderte die neue Bewegung gerne geleistet hätte, wenn die formale Ausbildung zum Reifen nicht Zeit erfordert hätte, ja, was esoterisch darin lag, wenn einer jener streitbegeisterten Kraftmänner zu selbstgedichteteu Worten irgend eine eiserne Melodie setzte. Aber wie es eine alte Erfahrung ist, daß nach einem höchsten Aufschwunge der Rückschlag eines vollständigen Zurücksinkens einzutreten pflegt, so war es auch hier. Unmittelbar nach Sebastian Bach kam Hiller und Doles, der „seine Thomaner Muttersöhnchen vor den Cruditäten dieses Sebastian warnte“ — nach der Mathäischen und Johanneischen Passion fand sich „Lottchen am Hofe“ und der „Erntekranz“ ein. So fing auch nach dem überkräftigen Glaubensfeuer die Aufklärung ihren phosphoreszirenden Zersetzungsprozeß an, zunächst in Berlin, wo die La Mettries und Argensons ihre Zuflucht, reichliches Auskommen und nach dem Tode, als Ersatz für die römische Canonisation, auf die sie füglich nicht rechnen durften, ihre eloges aus königlichem Munde fanden. Bald war ganz Deutschland so aufgeklärt, als man es nur wünschen konnte. Allgemach schafften sich alle „Gebildeten“ eine Religion an, deren Credo sehr leicht zu merken war, da es sich auf die Dogmen eines „höchsten Wesens“ und der „Unsterblichkeit der Seele“ reduzirte, und deren Ethik gleichfalls compendiös alles auf das

Prinzip „weisen Lebensgenusses" zurückführte, und es schon genug fand, wenn man so gut es ging, ein ehrlicher Mann war, keine silbernen Löffel einsteckte und keinen Straßenraub beging — und auch da waren in rücksichtswürdigen Fällen Dispensationen möglich — vide die dramatischen Werke von Kotzebue und Iffland. Kommt doch in des lammfrommen Gellert „schwedischer Gräfin" Bigamie und Geschwisterehe vor! Es war ein wahrer Feuereifer im Stürzen und Beseitigen des Alten — Kirchen werden auf Abbruch verkauft oder zu „nützlichen Anstalten" umgewandelt, ernste Ruinen alter Burgen zu „Kornspeichern" utilisirt, altehrwürdige Rathhäuser „geschmackvoll modernisirt" u. s. w. Die alten Dome blieben eigentlich nur stehen, weil unsere Alten gar so unangenehm fest gebaut haben. Eine Zeit von so ausgesprochenem Charakter hätte doch auch ihre entsprechende Musik finden sollen und fand sie auch sehr bald, denn hier war keine neue Form zu schaffen, vielmehr die alte mächtige Form und Weise zu beseitigen, und die ganze Richtung der Kunst nur auf „Ergötzung des Ohres und Rührung empfindlicher Herzen" als die greifbar nächsten Zwecke zu richten. Was in den Liederspielen Hillers noch durch eine gewisse Einfalt gefallen kann, trat späterhin sehr anspruchsvoll auf — der neue Geist leuchtete mit seinem Oellämpchen, das er für eine alles erhellende Sonne hielt, auch in die Kirchenmusik, die nun des lieben Bedürfnisses willen doch noch ihre entsprechenden Vertreter fand, unter denen hier zunächst Naumann zu nennen ist. Von ihm zweifelsohne war die Messe, von der nach Rochlitzens Erzählung der katholisch

gläubige, an den Werken der alten Meister großgezogene Mozart, bei dem sie höchlich preisenden Vater Doles ereifert ausrief „'s is ja alles nix, und das Gloria daraus mit dem unterlegten Texte „hol's der Geier, das geht flink" herunter sang, behauptend, so passe es besser zusammen.

Was man im katholischen Süddeutschland, besonders im Oesterreichischen, au kirchlichen Figuralmusik und an sogenannten Meß- und Predigtliedern zu hören bekömmt, stammt meistens aus dieser Zeit und gehört auch völlig dieser Zeit an, ein laues, flaues Wesen, glaubensleere Kraftlosigkeit, süßliche Flachheit, aus der das alte Pange lingua zu Ende des Hochamtes wie ein Riese auftaucht. Der Culminationspunkt dieser Richtung ist vielleicht das sogenannte „deutsche Hochamt" von Michael Haydn, dessen Melodien etwas von dem abschmeckenden eines Kindertränkchens aus der Apotheke an sich haben. Es ist schwer über dieses ganze Wesen ohne Erbitterung zu sprechen. Eine Kirche im wohlverkröpften Styl, schwarzgewordene Altarbilder mit augenverdrehenden Heiligen — rechts und links daran hölzerne, vergoldete Engelsstatuen in Tanzmeisterstellung, ihre Innbrunst durch einen heuschreckenartig eingeknikt an die Brust gelegten Arm ausdrückend, zwischendurch ein Glasschrank mit einer angekleideten perückentragenden Wachsfigur, an der Decke ein Freskobild, wo man nichs als ausgestreckte Beine, und Fußsohlen eines herumspektakelnden Himmelreiches sieht, in den Fenstern nüchternes weißes Glas, vom Musikchor herabschallend ein Hochamt der angedeuteten Richtung, das ist das

traurige Gegenbild, um nicht zu sagen, eine Parodie jenes Gesammtwirkens der Künste im Dienste der Kirche, das wir früher iu seiner Herrlichkeit zu schildern versuchten. Das ist die Erbschaft, welches der Geist des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts der Kirche hinterlassen hat! So nützten die katholischen Kirchencomponisten das ungeheure Geschenk, daß ihnen in dieser verkommenden Zeit Sebastian Bach mit seiner H-moll Messe gemacht hatte, wo er die auf dem außerkatholischen Wege, den wir vorhin bezeichnet haben, gewonnenen gewaltigen Resultate treuherzig der alten Kirche darreicht.

Indessen sind Glaube und Liebe, wenn sie im Geiste eines genialen Meisters aufleuchten, im Stande jede Form zu verklären. Mozarts himmlisches, ja wohl himmlisches ave verum gehört in Bau, Melodieführung und Harmonisirung wesentlich jener Richtung an, die anderweitig so viel taube, mattsüßlich duftende Blüten getrieben hat — allein es ist die höchste Idealisirung derselben, dieser Gesang, der recht eigentlich für einen Chor von Engeln gedichtet zu sein scheint, erreicht auf anderem Wege dasselbe Ziel, das Palestrina und Sebastian Bach (jeder auch wieder auf seinem Wege) erreicht haben — er beweist, daß, wo der rechte Geist ist, Form und Art sich ihm fügen muß, und daß der widrige Eindruck der kirchlichen Kunst eines Maratti, Algardi, Borromini u. a. und eben so auch der damit zusammenstimmenden Musik nicht auf Rechnung des Geistes der Kirche fällt, sondern eben in dem Umstand zu suchen ist, daß die Künstler der erwähnten Richtung diesen Geist (wenigstens in ihren

Werken) nicht hatten. Die Zeit war schwächlich geworden, vor gigantischen Gebilden, wie sie z. B. Händel in seinem „Israel in Aegypten“ auf Grundlage der nicht weniger gigantischen Poesie des Buches Exodus hingestellt hat, wäre sie in Ohnmacht gefallen. Wäre nicht der kerngesunde, kindlich fromme, nach als Greis jünglingfrische Joseph Haydn der Componist, wie hätten an der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“ vollkommen rationalistische Oratorien, und es liegt wirklich nicht an ihrem Dichter, wenn sie unter Haydn's Händen zu etwas anderem geworden sind. Doch wir besitzen ja das „Ende des Gerechten“ von Schicht, wo die Kreuzigung zu einer gemüthlichen Familiengeschichte wird und Poet und Musiker den vortrefflichen Jesus Christus, der so schöne Moral gelehrt hat, lebhaft bedauern, daß er, für seine Zeit zu aufgekärt, den Umtrieben einer fanatischen Partei erliegen müssen!

Wurde auf solche Weise die kirchlich-religiöse Tonkunst, welche sonst im Vordergrunde gestanden hatte, bis zur Unbedeutenheit herabgedrückt, so wendete sich nun der ganze dieser einen Richtung entzogene Theil der Lebenskraft der Kunst deren anderen Gebieten zu — der Symphonie, der Kammermusik, dem Concerte, dem Lied u. s. w. Es ist mehr als ein bloßer günstiger Zufall, daß gerade in den siebenziger und achtziger Jahren, wo der höchste Aufschwung in der deutschen Literatur begann, zugleich das musikalische Dreigestirn Gluck, Mozart, Haydn im schönsten Glanze zu leuchten anfing. Wie tief- und weitreichend die damalige Bewegung der Geister in der Literatur war, zeigt der Umstand, daß jedes große und

bedeutende Werk (und wie rasch drängten sie sich!) sogleich epochemachend wurde, d. i. eine ganze Reihe von analogen Produkten bis zur fratzenhaften Parodie herab, hervorrief.

So stellten sich neben den Klopstockschen Odenschwung die Göttinger „Teutharde“ und „Minneholde“ mit ihrem in antiken Versmaßen herumstolpernden teutonischen Biedersinn, neben die ehrwürdige Gestalt des weisen Nathan von Lessing stellte sich die gemeine Fratze des Kotzebueschen „Eremiten auf Formentera“, neben Werther der thränennasse Siegwart — Götz von Berlichingen rief eine Unzahl hohl rasselnder Ritterstücke hervor.

Als später Göthe durch die Anschauung antiker Kunst in Italien, Schiller durch seinen emporstrebenden Idealismus und durch das innige Vertrautwerden mit griechischer Dichtung sich entschieden griechischer Denk-, Gefühls- und Dichtungsweise zuwendeten, war die Bewegung wieder so allgemein, daß sogar der ungriechischeste aller Dichter — Jean Paul — nicht umhin konnte, in seinem Titan wenigstens einen — leibhaften Griechen nebst Weib und Kindern auftreten zu lassen.

Eine so allgemeine geistige Regsamkeit konnte auf die Musik nicht ohne Einflüß bleiben — sie lag gleichsam in der Luft. Doch war der Einfluß mehr eine allgemeine Anregung als ein spezielles Einwirken. Denn die Hauptvertreter der mächtig aufstrebenden Musik lebten in Wien, wo die Werke Göthes, Schillers, Jean Pauls zu den „verbotenen“ gehörten. Aus dem pikanten, lüsternen, witz- und geistreichen aber im Grunde unpoetischen Wieland, den die damalige Wiener Noblesse mit Entzücken

las, war für die Musik nichts zu holen, der einzige wirkliche Dichter in Wien, Denis, bardietete auf den ungefügen klostockschen „Telyn“ herum. und die „wienerische“ Poesie der Herren Haschka, Alxinger, Mastalier u. s. w. war kaum der Rede werth, noch weniger konnte das Grinsen der Blumauerschen Muse anregen. Wer weiß was geschehen wäre, hätte Göthe statt des Zürchers Kaiser in Rom Mozart zum Genossen gehabt! Indessen ist es vielleicht besser, wie es war. Die Musik konnte sich dafür unbeirrt aus eigener Triebkraft naturwüchsig entwickeln. So entstand damals eigentlich erst die Synphonie, das Saitenquartett, das Rondo, die Sonate, wie wir sie jetzt verstehen, wurde aber auch gleich, ohne erst in mehr oder minder glückenden oder mißglückenden Versuchen herumzutappen, in denkbarster Vollkommenheit hingestellt. Denn, sieht man nicht auf Intentionen, die erst später in der „Musik des Geistes“ ihre Entwickelung fanden, sondern bleibt man auf dem rein „musikalischen“ Standpunkte, wie es viele nennen, oder auf dem Standpunkte der „Musik zufälliger Stimmungen“ wie wir sagen, so kann ohne weiteres gefragt werden, ob die Welt etwas vollkommeneres besitze, als Mozarts Synphonie in G-moll, Es-dur und C-dur mit dem fugirten Finale, oder als die in ewiger Jugendlust lachenden Synphoniewerke, die an geistreichen, genialen Zügen an überreich mannigfacher Charakteristik unübertroffenen Quartette Haydns.

Indessen war die Bewegung in der Literatur eine so allgemeine, daß selbst das untergeordnete Genre der Operntexte davon berührt und in Fluß und Fermentation

gebracht wurde, und also hier eine ganz direkte Einwirkung auf die Musik stattfand. Hält man die hoffähige Heldenoper Metastasios mit ihrem etikettemäßigen Gefühls- und Ideenkreis gegen da Pontes Don Giovanni mit seiner wundersamen Romantik, seiner Fülle wechselnder Szenen, der scharf ausgeprägten Charakteristik seiner höchst originellen Gestalten, seiner einfach schwungvollen, von allen Sentenzen und gedrechselter Gleichnißkrämerei freien Sprache, so möchte man vor Erstaunen über den ungeheuren Umschwung die Hände zusammenschlagen. Jene Ideen der Zeit, welchen Göthe nicht umhin konnte in seinem Wilhelm Meister eine Stelle einzuräumen, auf die Jean Paul wenigstens im Titel seiner unvollendet gebliebenen „unsichtbaren Loge" hinwies, haben auch in Schikaneders Zauberflöte bei aller tollen Abgeschmacktheit in den Einzelnheiten der Ausführung ihren Ausdruck gefunden.*) Der Humanitätseifer, der gern alle trennenden Nationalitäts- und religiösen Schranken beseitigt hätte, um kosmopolitisch alle Menschen zu einem Ganzen zu verknüpfen, und der sich in edelster Weise in Lessings Nathan ausspricht, fand ein, wenn gleich verzerrtes Abbild in diesen Entführungen aus dem Serail, diesen unterbrochenen Opferfesten, wo die türkische oder peruanische Großmuth gepriesen wird, und Bassen und Inkas eine wahre Engelsnatur an den

---

*) Beiläufig gesagt, ist es noch Niemand aufgefallen, daß der kuriose Name Sarastro offenbar aus Zoroaster corrumpirt ist. Denke man nun, daß der baktrische Weise eigentlich zerduscht hieß, so erinnert das stark an Montesquieu, aus dessen Namen ansagende Bediente in Rom nach und nach einen Herrn Forbii herausdrechselten.

Tag legen. Hier mußte sich nun die Musik der bunten Mannigfaltigkeit der Situationen fügen lernen — der altbeliebte Zuschnitt, wo die Primadonna anfängt come una tortorella oder come scoglio und nach einem Mittelsätzchen auf das unbarmherzige Commandowort da Capo al fine abermals anfängt come una tortorella u. s. w. mußte dem neuen Bedürfnisse weichen — hatte doch schon Gluck den Muth gehabt den Plunder, mit dem er sich zwei Drittheile seines Lebens geschleppt, hinter sich zu werfen und eine neue Bahn zu betreten, auf der er die noch heute und wohl für immer gültigen Grundsätze des musikalischen Drama feststellte — welche dann Mozart zu unerhörtem, seitdem nicht wieder erschienenem Reichthum an Ideen, Wendungen und Gestaltungen zu verwerthen wußte.

Endlich hatten Göthe und Schiller das Glück, in Wien nachgedruckt zu werden, das Burgtheater fing an, trotz des Zetergeschreies des Herrn von Ayrenhoff, der vergebens mit seinem Zopfe dareinschlug und mit seiner Kleopatra durchaus Lear und Hamlet verdrängen wollte, Shakespeare aufzuführen, der zudem bald darnach durch die Uebersetzung Tiecks und Schlegels so zu sagen für Deutschland neu geboren und wie einer der deutschen Classiker geworden ist. Man kann sagen, daß Shakespeare und Göthe auf Beethoven den größten Einfluß geübt haben, daß diese Geister eben rechtzeitig dazu kamen, den Durchbruch der Musik der „Seele" in die Musik des „Geistes" vermitteln zu helfen.

Auch die reizende Kunstblüte des deutschen Liedes hat

ihren Ursprung ohneweitres in Göthe. Diese Lieder verdrängten die frühere italienische Canzonetta und Arietta, die schon um der fremden Sprache willen fremd und folglich ohne innere Wärme blieb, mit ihrem ewigen Ansingen der bella Nice, ihrem beständigen ecco quel fiero istante und mi lagnero tacendo, ihrem tormento und il suo tradimento und morir mi sento nothwendig zu einer ähnlichen Schablonenweise in der Musik führen mußte, und das Liederbedürfniß nur als sehr schales lebloses Surrogat befriedigte. Und nun die Dichtungen Göthes! Wie lebte das alles, welche bunt blühende Mannigfaltigkeit! — die Musik mußte nothwendig nach. Schon Mozart griff das „Veilchen auf der Wiese" mit dem Instinkte des Genius auf und schuf eine kleine Blume von unvergänglichem Dufte. Beethoven hat bekanntlich bereits eine Zahl Göthe'scher Liederdichtungen mit unsterblichen Tönen umkleidet, an denen sich dann der überreiche Dichtergeist Franz Schuberts entzündete, von dem wieder die Mendelssohn'sche, Schumann'sche, Franz'sche, Löwe'sche Lieder- und Balladen-Composition ganz direkt abstammt. So hat diese weit leuchtende, weit duftende Poesie als ihr erstes Wahrzeichen gleich der provençalischen von Toulouse ein bescheidenes „Veilchen" aufzuweisen!

Für die deutsche Tonkunst ward zu Ende des vorigen Jahrhunderts Wien, was für die deutsche Poesie zu eben jener Zeit Weimar gewesen ist. Es ist wol abermals mehr als ein Zufall, daß die Schwesterkünste so weit auseinandergehalten wurden — sie sollten jede für sich wachsen

und gedeihen und einander erst in voller Blüte kennen lernen und umarmen.

So lange die Musik an dem „Maßwerk“ der Contrapunktik meißelte und schnitzte, oder in Freud' und Leid sang

„wie der Vogel singt,
der in den Zweigen wohnet“

dachte kein Mensch daran, etwas anderes in ihr zu suchen, als eben Musik. Es war schon etwas ganz besonderes, daß man den Einfall hatte, Mozarts große Symphonie in C-dur den „Jupiter“ zu nennen, und obendrein war dieser Einfall so unglücklich wie möglich, obgleich er bis auf diesen Tag herumspukt. Die ersten Werke Beethovens, die sich auf ähnlichem Gebiet bewegten, wie jene seiner Vorgänger Mozart und Haydn, wurden mit ähnlicher Unbefangenheit hingenommen, — man lustwandelte in seinem Septuor von Melodie zu Melodie und freute sich der bezaubernden Schönheit, wie man in einem Blumengarten von Blume zu Blume lustwandelt, sich an Glanz, Farbenschimmer und Duft erfreut und es damit gut sein läßt. Die vom Componisten selbst herrührende Bezeichnung einer Pianofortesonate als „pathetische“ deutete eben nur allgemein den Charakter des Ganzen an, ungefähr wie „Jupiter“ jenen der Mozart'schen Symphonie — nur treffender. Aber schon damals hatte Beethoven so seine Hintergedanken. Wissen wir es doch aus seinem eigenen Munde, daß das großartige Largo in der D-dur-Sonate Op 10 „den Seelenzustand des Melancholischen“

— muthmaßlich Beethovens eigenen — zeichnet, und es ist eine Frage, ob die beiden andern, unter derselben Opuszahl erschienenen Sonaten, in F-dur und in C-moll, nicht auch Temperamentbilder sind — die erstere das Bild des Sanguinikus, die andere jenes des Cholerikers — oder vielmehr ob Beethoven nicht, was er von diesen Temperameuten in sich trug — er hat von allen dreien — in diesen Sonaten künstlerisch getheilt und geschildert hat, ungefähr wie Jean Paul seinen eigenen Charakter in die Doppelgestalt des Walt und Vult auseinander=legte. Es hätten schon diese Tonstücke, mit den vom Standpunkte bloßen Tonspieles höchst befremdlichen Ein=zelheiten — besonders den Schlußsätzen — (davon jener der F-dur=Sonate mit der Fugenform ein leichtfertiges Neckspiel treibt, jener der C-moll=Sonate vorüberfährt wie ein rascher Fluch, und jener der D-dur=Sonate so curiose Grillen hat, wie ein einsam brütender Murrkopf), die Leute so gut stutzig machen können, wie unter den Quartetten Opus 18 das erste, zweite, vierte und sechste, zumal im letztern ein Satz ganz ausdrücklich mit la malin-conia überschrieben ist. Eigentlich war es erst E. T. A. Hoffmann, der in seinem berühmten Aufsatze „Beethovens Instrumentalmusik" mit dem Poetisiren den Anfang machte. Allein er ist noch weit entfernt an den von ihm besproche=nen Werken einen psychologischen Prozeß nachweisen zu wollen, einen Ideengang, der, gleich dem Gedanken= und Gefühlskreise einer Tragödie etwa, sich wechselseitig be=dingt, motivirt, entwickelt und endlich einen Abschluß findet — auch er hält sich noch auf dem bisherigen Standpunkte

allgemeiner Stimmung und setzt daher Beethoven ohne weiteres mit Mozart und Haydn in eine und dieselbe Klasse, als seien die Symphonien des ersteren wohl etwas anders und in anderer Stimmung componirt als jene der beiden Andern, sonst aber ihrem Wesen nach kein Uebertritt in ein anderes geistiges Gebiet. Was er über die C-moll-Symphonie sagt, ist eine zauberhafte Phantasmagorie in glühend farbigen, seltsam durcheinander gaukelnden Bildern, die, näher besehen, eigentlich ganz gestaltlos sind und nur wie eine Uebersetzung dieser unbestimmten Geigen-Oboen-Hornklänge in Worte aussehen. Viel handfester zeigte sich ein späterer Beurtheiler — er schnitzelte aus derselben Symphonie das Bild einer — — Schiffsreise heraus — und das zu einer Zeit, wo Berlioz noch ganz unfigürlich in den Windeln lag — es war ihm gleichsam als habe Beethoven nur vergessen das Programm mit abdrucken zu lassen. Die Pastoralsynphonie brachte ja wirklich Ueberschriften der einzelnen Sätze, freilich aber auch mit dem warnenden Beisatze „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.“ Robert Schumann — eine tiefe jean-paul'sche Dichter- und Humoristennatur, fand sich in seiner „neuen Zeitschrift für Musik“ von Beethoven'scher und Franz Schubert'scher Musik zu Bildern angeregt, doch brachte er sie sparsam, mit Geist und feinem Sinne an, — meist blickte ein gewisser Humor durch, gleichsam als erkenne das Wort seine eigene Unzulänglichkeit. Griepenkerl in seiner Novelle „das Musikfest“ trat entschiedener, ungenirter und mit einer gewissen enthusiastischen Heftigkeit auf, er warf seine Gleichnisse wie in Feuer und Flam-

men herum — aber auch meist überraschend geistreich — einzelnes zartschön, wie sein Streckvers von den „Schwanen, die mit durstigen Hälsen nach den Sternbildern in der Fluth langen, der wiederspiegelnden Täuschung glaubend" (über das Adagio der Sonate Op. 22) — einzelnes gezwungen, wie das Herbeiziehen des Lear zur großen F-moll-Sonate. Was man von einem geistreichen Manne gerne und mit Dank annimmt, wird unter andern Händen freilich unleidlich. Keudells Novellensammlung „Bergan" ist eine Probe, bis wohin sich die Ausdeutelei zu verirren vermag,*) und man muß auf's ernstlichste gegen ein solches Antasten der größten Geistesdenkmale protestiren.

Unglaubliche Proben vollständiger Unfähigkeit zur Auffassung und des gröbsten Mißverstehens zeigen sehr oft die Gesangtexte, die man einigen Beethovenschen Instrumentalsätzen unterzulegen sich gedrungen gefühlt hat. So hat aus dem Adagio der Cis-moll-Sonate Vierey ein Kyrie gemacht!! — Das grandiose feierliche Largo der

*) So ist ihm das rege, wie in geheimnißvollen Abgründen schaffende Leben der großen Sonate in C-dur (Op. 53) nichts als eine Historie, wie Beethoven im „goldenen Lamm" gut gespeist und „Burgunder" getrunken hat und dann in den Prater geht, wo getanzt wird!! Die Cis-moll-Sonate verarbeitet er grobschmiedmäßig zu einem langen Duett, wo die Schnitzbilder eines „Er" und einer „Sie" in abgeschmackten Versen lederne Liebesworte wechseln. Am ärgsten und wahrhaft unverzeihlich — denn Beethoven hat durch Herbeiziehen der Schiller'schen Hymne doch deutlich genug gesagt, was er meint — ist seine Deutung der 9. Synphonie. Er findet darin — und malt es in's Detail aus — die Geschichte der Diana und des Endymion!!!! Das ist geradezu ein Einfall aus dem Bedlam.

A-dur-Sonate Op. 2 ist zu einem Liede „schau ich in's Auge ihr" verarbeitet worden, das Andante der C-moll-Symphonie erhielt den Gesangtext „ohne dich, was wär' mein Leben" und das Thema der Variationen aus der Sonate Op. 26, diese edle Melodie, welche uns gleichsam mit mild sinnendem Ernste wie forschend ins Auge schaut, mußte sich zu Abschiedsgefühlen von der Geliebten hergeben. So hatte also Beethovens Muse in den Augen dieser Leute nichts zu thun, als Lottens Schattenriß anzuschwärmen!

Beethoven selbst, der bei der Sache wohl das erste Wort gehabt hätte, ist mit Ausdeutungen selbst sehr sparsam gewesen — mit Recht — wo er aber einmal hinschreibt, „les adieux, l'absence, le retour — marcia funebre sulla morte d'un eroe — canzoneta di ringraziamento offerta alla divinita" da gehört es gewiß zur Sache. Das Poetisiren über seine Compositionen hat er aber gewissermaßen durch den gegen Schindler gemachten Ausspruch autorisirt, er solle zum Verständnisse der großen Sonaten in D-moll und F-moll nur Shakespeares „Sturm" lesen. Hüte man sich indessen, solch' einem gelegentlich gesprochenen Worte allzugroße Bedeutung beizulegen! Schon daß Beethoven zwei so grundverschiedene Tonwerke auf ein und dasselbe Poem beziehen konnte läßt deutlich erkennen, daß er sich von Shakespeares phantastischem Stücke zwar geistig zum Schaffen angeregt fühlte, aber nur ganz allgemein, indem er dann auf eigenem Wege wandelte — am wenigsten aber den Einfall hatte, die Details des „Sturmes" etwa in Musik über-

setzen zu wollen, so daß zwischen dem Inhalte beider ein direkter Zusammenhang nachweisbar wäre.

Freilich fühlt solchen Tonwerken gegenüber wohl jeder mehr oder minder jenes „Klangbildertalent", welches sich Heine zuschreibt, in sich erwachen. Diese Musik drängt mit gewaltigem Ringen zu bestimmtem Ausdrucke, sie ist wie ein gebannter Geist, dessen Erlösung an das Aussprechen eines einzigen Wortes durch den, dem er erscheint, geknüpft ist — er selbst darf das Wort nicht sagen und der andere steht stumm, rathend, ja mit leidenschaftlichem Antheil nach dem rechten Worte suchend vor der Erscheinung. Der unwiderstehliche Reiz des Räthsels, des verhüllten Mysteriums, der geheimnißvollen Tiefe zeigt sich auch hier.

Es ist äußerst anziehend, Haydns Sinfonie militaire mit Beethovens Sinfonia eroica zu vergleichen — eine Vergleichung, welche in dem Umstande ihre Rechtfertigung findet, daß es laut Titels bei beiden auf etwas Kriegerisches abgesehen ist. Haydns Symphonie wird ihrem Namen so ziemlich nur durch Aeußerlichkeiten gerecht — Trompeten blasen Apell, Marschrhythmen lassen sich hören, weilenweise fällt Janitscharenmusik ein u. s. w. Im Uebrigen ist es völlig unthunlich, die Entwickelung eines leitenden Grundgedankens zu suchen, der in den einzelnen Sätzen eben so viele Stadien seiner Entwickelung fände. Selbst das Finale bringt keinen andern Abschluß, als einen rein musikalischen, und die Janitscharenmusik erklingt zum Schluße nur deswegen noch einmal, weil man sie schon im Andante gehört hat. So bringt es das Werk

also nur zu einem allgemeinen Charakter, der über das Ganze gebreitet ist — dieser Charakter ist aber allerdings der des Soldatischen, Tüchtigen, Braven — dabei ist ein so wohlgemuthes Wesen, eine so lebensfreudige Frische darin, der selbst der Minoresatz im Andante nicht viel anhaben kann, daß man unwillkürlich an das treue Kernvolk der Oesterreicher denken muß, wie es für seinen „guten Kaiser Franz" mit Ober- und Untergewehr hinaus zieht, zum Kampfe gegen den jungen General Buonaparte.

Beethovens Symphonie entwickelt sich von der Heldenphysiognomie des ersten Motivs an, durch den Kampf- und Siegesjubel des ersten Satzes, durch die erschütternde Tragik des Trauermarsches, den Humor des Scherzo bis da, wo im Finale Variation auf Variation (gleichsam wie Geschlecht auf Geschlecht) zu dem cyklopisch aus rauhen Blöcken aufgethürmten Male des Helden zieht, um es mit Blumen und Laub zu kränzen, und in der Festesweihe des poco Andante, in dem Festesjubel des letzten Presto das Ganze abzuschließen, der Grundgedanke stetig in innerem Zusammenhange mit solcher Tiefe und Größe, daß hier über die spezielle Idee des kriegerischen — geschweige denn des soldatenhaften, wie bei Haydn — weit hinausgegangen wird — und nicht umsonst lesen wir auf dem Titel den allgemein lautenden Beisatz „per festeggiare il sovvenire d'un grand' uomo." Welche Anregungen nun aber im Einzelnen! Das Minore im Andante der Haydnschen Symphonie hat die Form eines Trauermarsches. Dieselbe Form hat Beethoven für den zweiten Satz seiner eroica gewählt. Bei Haydn ist hier wieder nur ganz all-

gemein der Charakter eines großartigen Pathos zu finden, nicht aber eine innere Entwickelung, welche sich analytisch mit ihrem Grundgedanken befaßt. Einen gleichsam allgemeinen Charakter großartigen Pathos — nur, daß die größere Macht der Tonweisen ihn bis zum tragisch-erhabenen steigert — trägt Beethovens Satz bis zum Eintritte des Dur-Satzes. Mit diesem Maggiore beginnt die Entwickelung — in dem piano beginnenden langen und gemessenen Zuge seiner bewegteren Triolen ist „das Nahen eines Hoffnungssternes"*) in dem schrecklichen Donner des Fortissimo der Schlüsse mit den feierlich düstern Trompetenrufen ein Aufruf zum Widerstande unverkennbar. Der Marsch, der wiedereintreten will, wird unterbrochen und zurückgewiesen, dann werden im Fugato die Kräfte von allen Seiten herbeigeholt und versammelt — aber sie bleiben in dumpfer Resignation stehen — plötzlich ein Aufraffen zum furchtbarsten Vernichtungskampfe, ein titanisches Anstürmen — vergebens! — Von der Höhe sinken sie taumelnd tiefer und tiefer, unwiderstehlich hinabgezogen bis da, wo ihn ihr schwächeres und schwächeres Gegenkämpfen der Trauermarsch, diesmal nicht mehr zurückweisbar, wie düstere Ankündigung einer unerbittlichen Nothwendigkeit hereintritt, im Trugschluße nach As noch ein letztes Ausweichen versucht wird, endlich alles in öder Grabesruhe auf C-moll liegen bleibt — und das Thema zerbrochen und zerstückelt wie ins leere Nichts verklingt.

---

*) Schindler, Biographie Beethovens, Zweite Ausgabe, Seite 240.

Wenn solch' mächtiger Eindruck allerdings der gewaltigen Größe der musikalischen Conception bei Beethoven zuzuschreiben ist, so darf nicht übersehen werden, daß die Macht in solcher Art anzuregen keineswegs ein ausschließliches Eigenthum Beethoven'scher Musik ist, sondern daß sie der „Musik des Geistes" überhaupt innewohnt. Auch die Synphonie Franz Schuberts, Mendelsohns Synphonien (mit Ausschluß seiner mozartisirenden ersten in C-moll), die Synphonien Gades, Schumanns u. s. w. treten als schöne Räthsel vor uns und verlangen das Wort der Auflösung. Da ist nun Mendelssohns A-moll-Synphonie. Was soll der chromatisch brausende Sturm zu Ende des ersten Allegro, was sollen die sanfttraurigen feierlichen Marschsätze im Adagio, was soll der heftige Kampf im Finale — diese Rinforzatos der Bässe klingen fast wie das Gebrüll eines Löwen, mit dem etwa ein junger Paladin ritterlich kämpft — was soll der Anhang mit seiner volksliederartigen Melodie und dem begeisterten Festjubel? dazu noch der herumhuschende Elfenspuk des Scherzo — wir können nicht umhin, wir dichten uns ein ganzes Märchen hinein, so recht altdeutsch treu dareinsehend, so etwas von Dornröschen, Aschenputtel oder Schneewittchen.

Gades erste Synphonie läßt die ernsten Felsgestade Norwegens vor den Augen unseres Geistes auftauchen. Recht ungeschlacht berserkerwüthig fahren seine Helden los, tanzen aber im Alternativ des Scherza ganz sittig mit der schönen Aslauga — und stimmen im Finale, begleitet von gewaltigen Accorden der Skaldenharfen eine Siegeshymne an, wo denn zuletzt auch das ganze Nordland, das

Anfangs in graue Nebel gehüllt war, in hellem Sonnenglanz daliegt. So findet man, dieser Musik gegenüber, Bilder ohne Ende, mit denen sich der Geist das Verständniß zu vermitteln sucht — und es ist endlich sehr verzeihlich, wenn man in angenehmer Erinnerung an dieses gleichsam selbst zum Dichter werden, seine Visionen zu Papier bringt und drucken läßt — wo man sich aber freilich in größere Gefahr begibt, als man selbst denkt. Ja, poetisiren die Componisten doch oft selbst über das, was sie geschaffen haben, und fragen sich verwundert, wo sie denn das hergenommen haben. So hat Wagner zu seiner Tannhäuserouverture hinterdrein ein vollständiges Berlioz'sches Programm gegeben, das ihm beim Componiren in so materieller Weise sicher nicht vorgeschwebt ist. Dem Musiker fliegt ein artiger, kleiner Einfall durch den Sinn, er hält ihn fest — er gestaltet sich ihm nach den Gesetzen musikalischen Schaffens, er schließt ihn ab, und bringt ihn zu Papier, ein allerliebstes kleines Klavierstück ist fertig. Wie es nun nennen? — „Caprice?“ — es hat nichts caprioziöses — „Pièce?“ ist gar zu flau unbestimmt — „Impromptu?“ für einen flüchtigen Einfall des Augenblickes ist es zu organisch ausgearbeitet! — „Etude?“ — paßt nicht, denn es fehlt das speziell auf Uebung abzielende Element in der Factur. Wie wäre es mit einem poetischen Titel? Da wird nun nach dem ungefähren Charakter des Stückes irgend etwas herbeigeholt, und daher diese Undinen, chansons d'amour, Springbrunnen, Ave Maria, Klosterglocken u. s. w. Wie leicht hätte nicht der alte Bach aus dem, was er einfach Präludium, Gigue

u. s. w. nennt, derlei Poetica und aus seinem wohltemperirten Klavier ein ganzes Bilderbuch machen können! Man könnte einer Dame, die sonst an Bachs grandiösem Bilde nichts bemerkt, als die Perücke, das Präludium in Cis-dur ohne weiters als le papillon, das in G-dur als „Springbrunnen“, das in Es-moll als „les soupirs“ u. s. w. präsentiren, ohne daß sie etwas unheimliches merkte. Es haben aber die Undinen, Springbrunnen u. s. w., die bei derlei kurzen Klavierstücken Gevatter stehen und den Namen hergeben müssen, ihr Uebles. Da der Titel hinterdrein gesucht ist, so paßt er meistens nicht ganz und vollständig zu dem musikalischen Inhalte.*) Gewiß ist es, daß viele von den allerliebsten kleinen Tondichtungen Schulhoffs wesentlich gewännen, könnte man ihnen ganz allgemeine, reine musikalische Bezeichnungen geben, statt daß uns jetzt die poetische Benennung, die wir auf dem Titel lesen, in der freien Aussicht hindert und unserem Genuße einen gewissen Zwang auferlegt. Dasselbe gilt von Henselts Stücken mit den unleidlichen französischen Mottos. Da hat es Mendelssohn besser verstanden, der seine Lieder ohne Worte ganz einfach „Lieder ohne Worte“ sein läßt!

Ganz anders gestaltet sich freilich alles, wenn sich der Tondichter seine Aufgabe, dieses oder jenes in seine

*) Wir können hier eine sehr ergötzliche und charakteristische Anekdote nicht unterdrücken, deren Wahrheit wir verbürgen. Ein ziemlich renommirter Pianist erzählte einem Bekannten bei zufälligem Zusammentreffen, er habe eben eine große Etude vollendet, „nur“ sagte er „bin ich im Zweifel, wie ich sie benennen soll, ob: Abd-el-Kader, oder: der Rheinfall bei Schaffhausen.“

Musik hineinzulegen in Vorhinein stellt und darnach componirt — wenn er über sein „Programm" im Klaren ist, ehe er noch die erste Note niederschreibt. Er vermeidet dann allerdings die Gefahr eines nicht völlig passenden Titels, aber er geräth in die größere, ganz aus der Sphäre der Musik herauszugerathen und nicht in, sondern neben ihr stehend mit Musik statt mit Worten zu dichten, was beinahe au die Erzählung des Magazins des Wundervollen erinnern könnte, daß Leute statt naturgemäß mit dem Organ des Auges zu sehen, mit der Nase gesehen haben.

Es ist merkwürdig genug, daß einzelne Erscheinungen dieser Art, schon in eine verhältnißmäßig frühe Entwickelungsperiode der Instrumentalmusik zurückgreifen, wo sich diese noch ganz und gar mit dem „krystallischen Gefüge" abgab. Während Händels Ouverturen zu seinen Oratorien mit dem poetischen Inhalte dieser letzteren gar keinen Zusammenhang wahrnehmen lassen, während selbst Gluck die Ouverture seines Telemach ungenirt zu seiner Armida herübernahm, schrieb schon Sebastian Bach eine Phantasie, deren Gegenstand eine Reise seines Bruders war. Da kömmt nun ein Satz vor „Vorstellung der verschiedenen Zufälle", die ihn auf der Reise treffen könnten", ferner Adagiosissimo — „allgemeines Lamento der Freunde" dann „Aria del postiglione" u. s. w. In etwas spätere Zeit fällt der oft nachgeahmte Spektakel der „Schlacht bei Prag." Alles vorläufig nur fürs Klavier.

Mit größerem Apparate trat Raimondi 1777 in

Amsterdam auf, er verwendete schon ein ganzes Orchester um ein musikalisches Schauspiel" zu geben, das die Geschichte Telemachs und der Calypso vorstellen sollte. Recht materiell und handgreiflich waren die Rollen der Fenelon'schen Personen an einige Orchesterinstrumente vertheilt — Calypso, die Flöte — Eucharis, die Oboe — Telemach, Violino solo — Mentor, Violoncello solo. Die Blasinstrumente stellten den „Chor der Nymphen" vor. Erst kam eine Art Ouverture — welche einen Seesturm versinnlichen sollte — dann ein accompagnirtes Duett zwischen Violine und Violoncell, Telemach und Mentor freuen sich ihrer Rettung. Die Flöte — Calypso — nahte mit zärtlichen Melodien, bald aber mischte sich die Oboe — Eucharis hinein, und so ging es fort, bis ein abermaliges Tutti die Zerstörung des Schiffes durch die Nymphen malte. Das ganze dauerte eine volle Stunde*).

Man kann hierin wohl kaum etwas anderes finden, als ein Curiosum, einen seltsamen Einfall, welcher der damaligen allgemeinen Kunstrichtung ganz fremd ist und vollkommen vereinzelt dasteht. Es wird zwar auch von Haydn erzählt, er habe sich bei seinen Synphonien bestimmte Probleme gesetzt; so habe er sich bei einer derselben einen verstockten Sünder gedacht, wie ihn Gott ermahne und bitte sich zu bessern (wer erkennt hier nicht wieder das kindlich fromme Gemüth?) und wie der Sünder trotzig antwortet. Es wäre gar nicht uninteressant nach-

*) S. Kotzebue's kleine Erzählungen, Anekdoten und Miszellen. Carlsruhe 1807. 2. Band. S. 122.

zusehen, ob eine von den 118 Synphonien Haydn's dieser Grundidee sich anpassen läßt; allein es dürfte doch wohl so ziemlich verlorene Mühe sein, denn offenbar läuft es hier nur ganz allgemein auf einen Wechsel starker, heftiger und sanfter gesangvoller Stellen hinaus, wie er sich, schon um der nöthigen Abwechselung willen angebracht, überall wird nachweisen lassen, auf jenes wechselnde Tonspiel der Contraste, welches Jean Paul bei Anlaß einer in Vult's Concert gespielten Synphonie von Haydn mit den Worten sehr geistreich charakterisirt: „Ein Sturm wehte in den andern — dann fuhren warme nasse Sonnenblicke dazwischen, dann schleppte er wieder hinter sich einen schweren Wolkenhimmel nach, und riß ihn plötzlich hinweg wie einen Schleier, und ein einziger Ton weinte in einem Frühling, wie eine schöne Gestalt."

Wenn Haydn in seinen Synphonien wirklich etwas mehr gewollt hätte als „Musik machen" (im höchsten Sinne des Wortes, versteht sich!), so wäre es geradezu unerklärlich, warum oft eine höchst ernste, Großes ankündigende Andante-Einleitung plötzlich in einen lachenden, scherzenden, durch und durch vergnügten Allegrosatz umschlägt, warum manche Synphonie mit gewichtigem ersten Satze in ein leichtes spielendes Rondo ausläuft. Aehnliches gilt von Mozarts Es-dur- und dreisätziger D-dur-Synphonie — der Arbeiten der kleineren Geister Gyrowetz, Pleyel, Wittasek u. a. gar nicht zu erwähnen. Wo Haydn mit seiner Instrumentalmusik wirklich etwas mehr will, als den Hörer herzinnig erfrischen und erfreuen, ist er doch weit davon entfernt, eine detaillirte Erzählung in

Tönen bringen zu wollen, es ist dann eine naive Tonmalerei, die sich darüber freut, daß sie die liebe Gottesnatur mit ihrem sprossenden Grün, Hahnenkrähen, Froschgequack, ihrem Donner, Sturm, Nebel und Schnee, ja selbst den Spektakel ihres Löwenbrüllens, Erdbebens u. s. w. so artig nachzuahmen vermag, oder es sind allgemeine Stimmungsbilder, wie insbesondere die „sieben Worte" (in ihrer Urgestalt ohne den später beigefügten matten Gesangtext) erkennen lassen. Beethoven, der — seine Briefe, sein Testament bezeugen es — sich stets mit großen Ideen und Dichtergedanken trug, fühlte ganz unmittelbar das tiefe geistige Bedürfniß in seine Musik niederzulegen, was ihn bewegte — „so klopft das Schicksal an die Pforte" — „der Kampf zwischen Kopf und Herz", u. s. w.. Wer kennt nicht seine schönen Briefe, an die geliebte Julia? Die Anregung zu einem seiner schönsten Tongedichte, der Pianofortesonate „les adieux, l'absence et le retour" dürfte hier zu suchen sein. Klingt doch das Anfangsmotiv des Andante wie ein seufzender Ruf des Namens „Julia" — so wie aus den ersten drei Noten des einleitenden Adagio der Ruf „Lebe wohl" deutlich herausklingt. Das Weh' des Abschieds, das öde sehnende Gefühl des Alleinseins, der stürmische Jubel des Wiedersehens, diese drei Grundstimmungen der drei Sätze, sind zunächst wieder Darstellungen aus dem Gemüthsleben. Allein ganz arglos und ohne daß er es selbst merkt, geräth der Tondichter dabei auf das Gebiet des Erzählens auch äußerlicher Begebenheiten. Das Wort des Scheidens, das „Lebe wohl" klingt wie im Duett zwischen höherer und tieferer Stimme

(Geliebte und Geliebter) durch das ganze erste Allegro durch, dessen Schluß dann das allmälige Entfernen, das endliche Verschwinden in weiter Ferne unverkennbar malt — ja, sind die zwei letzten Accorde forte nicht wie ein resignirtes Umkehren des Zurückgebliebenen, der dem Scheidenden nachgeschaut hatte, so lange er sichtbar blieb? Wird das Andante nicht vom Finale unvermuthet, wie von einer unvermutheten Heimkehr unterbrochen? Ein Freudenschrei, ein Heranfliegen mit offenen Armen, eine Umarmung, ein endlos wiederholtes „da hab' ich Dich wieder" —! Berlioz hat in der „Balkonszene" seiner Synphonie Romeo et Juliette weder mehr ins Detail gemalt, noch mit wesentlich anderen Mitteln gewirkt — den gewichtigen Unterschied abgerechnet, daß er mit vollen Orchesterkräften bringt, was Beethoven nur so gelegenheitlich seinem treuen Pianoforte anvertraute, daß jene Aeußerlichkeiten bei Beethoven mehr nur wie zufälliges Ergebniß einer ganz wo anders-hin eingeschlagenen Richtung, nur wie eine Nebensache sind, während sie bei Berlioz zur Hauptsache und mit voller, bewußter Absicht angestrebt werden, endlich daß Beethoven nicht vergessen hat, er wolle Musik componiren und der architektonische Bau dürfe nicht dem poetischen Gedanken geopfert werden. In gleicher Weise sahen wir in der Zeit der „Musik der Form" den Ausdruck irgend eines bestimmten Seelenzustandes, in der Zeit der „Musik der Seele" den geordneten Zusammenhang der Stimmungen (Mozarts G-moll-Synphonie) mehr nach Art eines zufälligen Resultates erscheinen. Immer verstand es erst die nächste Periode der Entwickelung, das früher nur

zufällig entstandene als ein beabsichtigtes zu bringen. So ist auch Beethovens Pastoralsynphonie weder eine Programm-Musik im bedenklichen Sinne des Wortes, noch eine Tonmalerei im Sinne der naiven sich an der eigenen Geschicklichkeit erfreuenden Tonmalereien Haydn's, noch eine Anwendung des sogenannten Pastoralstyles der Musik auf die herkömmlichen vier Synphoniesätze. Es wird auf dieses wunderbare Tongedicht an gehöriger Stelle näher einzugehen sein — die neunte Synphonie, welche man so gerne als die „Grenzscheide" bezeichnet, ist allerdings der Abschluß, die Vollendung jener Richtung, welche gewaltige Bilder aus dem Seelenleben in geordneter, innerlich zusammenhängender Folge vor uns aufrollt — denn nur in diesem Sinne greift der Tondichter an rechter Stelle nach dem Worte der Schillerschen Hymne. Daß hier alles colossal, übergewaltig angelegt ist, reichere Mittel als sonst in Bewegung gesetzt werden, darf nicht in einem leidigen, ganz äußerlichen Streben nach gesteigertem „Effekt" gesucht werden — es ist ganz einfach und naturgemäß die Folge davon, daß die Ideen des Componisten einen noch höheren Flug nahmen als sonst. Wenn seine C-moll-Synphonie die Kämpfe und den Sieg des Einzelnen schildert, so tritt in der neunten Synphonie gleichsam die ganze Menschheit kämpfend und siegend auf. Ein Uebergang zu den Programm-Musiken ist aber diese Synphonie nun und nimmermehr, eben weil sie lauter innerliche Vorgänge dadurch schildert, daß sie sie erregt, eben dadurch selbstverständlich wird, und ein sogenanntes Programm entbehren kann, ja, es nicht einmal dulden würde.

Man wende nicht Wagner's überraschend geistreiche Deutung eben dieser Synphonie ein. Wagner sah sich nach Dichterworten um, welche den Stimmungen der einzelnen Synphoniesätze entsprächen und fand sie auf's glücklichste in Göthes Faust. Wenn er z. B. dem Adagio die Stelle zur Seite setzt:

„sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß
auf mich herab in ernster Sabbatstille,
da klang so ahnungsvoll des Glockentons Fülle
und ein Gebet war brünstiger Genuß,

so hat er die Stimmung des Adagio damit treffend bezeichnet, allein auch was hier der Dichter sagt, ist das Bild innerlicher Vorgänge — wenn dagegen Berlioz in seinem Hexensabbat, laut Programms, die Geliebte als freche Mänade auftreten sieht, und bei ihrer Ankunft „jauchzendes Gebrülle ertönt" wenn in dem Programm von Romeo et Juliette es heißt:

pourtant de ces sanglants désordres
le prince a réprimé le cours
en menaçant de mort ceux, qui malgré ses ordres
aux justices du glaive auraient encore recours,

und, diesem entsprechend, Posaunen und Ophikleiden in gewichtigen Noten das Thema des „Streites" vergrößert darstellen, so sind das äußerliche Vorgänge. Denn wer wüßte es ohne die ausdrückliche Erklärung, daß dieses Blech gerade den Prinzen Eskalus bedeute? So ist also hier das Programm nicht nur erwünscht, sondern sogar unentbehrlich — und je mehr in's Einzelne gehend, desto besser, weil die Composition wie im Ganzen so im Einzelnen ihre Rechtfertigung nicht mehr in sich selbst findet,

sondern sich an ein außer ihr Gelegenes anlehnt. Wenn aber die neunte Symphonie, ungeachtet wir sie „selbstverständlich" nannten, dennoch höchst verkehrte Deutungen erfahren hat, wenn ähnliche Beispiele von den Symphonien in C-moll, in A-dur u. s. w. vorliegen, so darf nicht vergessen werden, daß diese Deutungen zumeist von Leuten herrühren, welche das vom Componisten geöffnete Himmelreich nicht hinnahmen, wie die Kinder, sondern anspruchsvoll vor die Werke traten, sie als Gelegenheit nützten, ihren eigenen Geist leuchten zu lassen vor der Welt. Ein Abderit, der vor dem olympischen Zeus in dessen glänzendem Goldmantel eine Abspiegelung seiner eigenen Person bemerkend, ganz Hellas laut verkündigen würde, daß dieses Denkmal, wie er eben mit Vergnügen gewahr werde, zu seiner eigenen Ehre errichtet sei, wäre kaum lächerlicher. Man könnte an Lichtenbergs beißendes Wort denken: „Wenn ein Affe in den Spiegel guckt, so kann kein Apostel herausschauen."* Und wirklich sind diese Symphonien, diese Quartette und Sonaten wahre Prüfsteine für den, welcher an sie herantritt. Unnöthig aber ist es, etwas in sie erst hineinlegen zu wollen, denn ihr geistiger Inhalt ist sich selbst genügend. Jede von den Beethovenschen Sonaten u. s. w. steht wie ein Individuum da, grundverschieden von allen anderen ähnlichen Werken des Tondichters — und wie die Grundstimmung bei jeder von ihnen eine andere ist, so ist auch die Ausführung im Detail an Gestaltungen, die ganz individuell ihr und nur ihr angehören und auch nur ihr angehören können, überreich. Auch die entfernteste Mah-

nung an ein schematisches Gestalten der angeschlagenen Motive zu herkömmlichen Wendungen und Bildungen, wie wir sie noch in Mozarts Kammer- und Concertmusik nicht selten antreffen und wie wir sie später da und dort bei dem nach den sogenannten Classikern zurückgreifenden Mendelssohn wiederfinden, ist hier vollständig verschwunden, ja die Grundmotive selbst stellen sich in scharf ausgesprochener Charakteristik neben einander, so daß oft schon der erste Takt dem Gange des ganzen Tonstückes seine bestimmte Richtung gibt. Das unerhörte geschieht — der Raum eines einzigen Tonstückes genügt, trotz der Gliederung in die bekannten vier Sätze, dem Tondichter nicht mehr um den geistigen Inhalt seines Tongedichtes zu fassen — wie Gesänge eines Epos, wie eine Trilogie stellt er Werke, die sonst als ein abgeschlossenes für sich galten, zusammen — nicht nach Willkühr, weil er sie etwa zufällig gerade fertig hat — sondern aus Nothwendigkeit und um des inneren Zusammenhanges willen. Es bedarf kaum einer Erinnerung, daß hier die Streichquartette Op. 59 gemeint sind. Gibt man sich die Mühe ihre Entwickelung von Satz zu Satz zu verfolgen, so geräth man in das tiefste Staunen. Von dem ruhig erzählenden Anfange des F-dur-Quartettes bis zu dem alle Lebensgeister feurig aufregenden fugirten Finale des Quartetts in C-dur, entwickelt sich eines aus dem andern mit innerer Nothwendigkeit. Oder hätte die ganze frühere Musik ein Tonstück auch nur denken können, wie dieses Allegretto scherzoso im ersten Quartett, wo der Dichter leicht und spielend eine rhythmische Gestalt hinwirft, an ihr aber,

mitten im neckenden Scherz die Saite tiefen leisen Wehes anzuschlagen beginnt, und den Schmerzenszug mehr und mehr, und immer deutlicher hervortreten läßt, bis er in den erhabenen Klagegesang des Adagio ausbricht, den er nicht abschließen kann noch mag, sondern hinüberleitet in den unheimlichen Drang des Finale? Wer sollte nicht fühlen, daß das feierliche Adagio voll religiöser Weihe im zweiten Quartett der Punkt der Umkehr ist? Und was soll der musikalisch ganz unerhörte Einfall in diesem Quartett, dessen Grundtonart doch E-moll ist, das Motiv des Finale jedesmal in C-dur beginnen zu lassen und trotz des Zurückdrängens nach E-moll sich immer wieder beinahe gewaltsam nach C-dur durchzudrängen, wenn es nicht ein Vorgreifen in das dritte Quartett ist, als dessen Grundtonart dann wirklich C-dur erscheint?*) Ist das A-moll Allegretto in diesem dritten Quartett nicht wie ein klagendes, alle Schmerzen aufregendes Erzählen von vorübergegangenem Leid, wie ein Schauen nach rückwärts? Und hat nicht der Dichter Muße und inneres Gleichgewicht genug gefunden, um auf der milden, ruhigen Gestalt eines Menuets zu verweilen, ehe er im brausenden Schlußsatze nach und nach alle Kräfte feurig losstürmen läßt? Diesen Werken und ähnlichen gegenüber fühlen wir, wenn wir von ihnen sprechen wollen, daß die rein musikalische Bezeichnung nach Tonart, Tempo u. s. w. bei Weitem nicht hinreicht, daß ihr eigenstes Wesen in etwas ganz

*) In verwandter Weise künden im Andante der C-moll-Symphonie die Fortissimosätze in C-dur den bevorstehenden Triumph des Finals an.

anderem liegt, als in diesen rein formellen Momenten, daß wir hier etwas bei weitem höherem und tieferem gegenüberstehen als der bloßen consequenten und mannigfachen Durchführung musikalischer Themen. Und weil hier nun „das Unaussprechliche gethan“ ist — so ist das Herbeiholen irgend eines bezeichnenden Bildes als Symbol dessen, was sich doch nicht sagen läßt, so ganz unvermeidlich, daß man es eigentlich Niemanden übel nehmen sollte. Daß sich aber die Musik in solche Regionen wagte, hat ihr selbst die reichsten Früchte getragen. Sie mochte nicht mehr Stimmungen wie immer ohne inneren Grund nebeneinanderstellen — wollte sie aber solches, so mußte sie sich nach Mitteltinten, nach Ueberleitungen umsehen, sie mußte feinste Detailmalerei lernen, sie mußte auch für die tieferen und geheimeren Regungen der Seele den Ton anzuschlagen suchen — Beethoven, Franz Schubert und unter den Späteren Berlioz haben darin das bewundernswertheste geleistet. — Dieses Streben hat aber der Musik die Zunge wundersam gelöst. Man sehe den Reichthum der Tonsprache Chopins, Mendelssohns, Schumanns, Bennet-Sterndales, Stephen Hellers, Tauberts und anderer — (besonders in ihren Klavierstücken) — hier ist wirklich in Tönen gedichtet. Und statt zahlloser Beispiele nur eines — aber ein sehr merkwürdiges anzuführen*) — wie ist im Seitensatze des Allegro von Tauberts vortrefflicher Ouverture zu Tiecks Blaubart das stachelnde, prikelnde der *Neugier* ganz einzig ausgedrückt! Die Ausdrucks-

*) Wohl eben so gut auch in der raschen Figur, womit Schumann die „Kartenlegerin“ (in Op. 31) beginnt.

fähigkeit einer Kunst, die sogar für so etwas noch die analoge Klangfigur zu finden weiß, ist wahrlich nicht gering anzuschlagen. Wer aber einmal gelernt hat zu sprechen, von dem ist es ganz natürlich, wenn er auch wirktich spricht. Indessen blieb die Tonsprache noch immer ein zauberhaftes Räthsel und da die Tondichter der unbestimmten Allgemeinheit ihres Idioms doch nicht so recht trauten, wenigstens nicht in jedem Hörer ein genügendes Talent zum Dolmetsch suchen zu dürfen glaubten, so begann das Wesen der Ueberschriften, des Mottos u. s. w. welches, sich in besonders reicher und geistvoller, oft humoristischer, oft auch in bizarrer Weise in Schumann's früheren Klavierstücken ausgebildet findet. Da ist z. B. sein „Carneval" — eine Reihe kleiner Tonsätze über vier Noten — und wir lesen als Ueberschriften „Pierrot, Arlequin, Papillons, Chiarina, Estrella, Promenade u. s. w. In einem andern Hefte begegnen uns „Traumeswirren, das Ende vom Liede — Fabel", zu welch' letzterer man mit Beziehung auf die große technische Schwierigkeit der Schumann'schen Klaviermusik als „Moral" beisetzen könnte: „quäle nie ein Thier zum Scherz, denn es fühlt wie Du den Schmerz." So zeigt die grandiose Fantasie Op. 17 als Ueberschrift die Worte Fr. Schlegels „durch alle Töne tönet im bunten Erdentraum ein leiser Ton gezogen, für den, der heimlich lauschet." Und wenn Schumann unterlassen hat, der großen Sonate in Fis-moll, die anfangs unter den Autornamen Florestan und Eusebius erschien, Mottos beizusetzen, so bedauern wir es beinahe — denn diese theils wunderbaren, theils wunderlichen Tongeflechte

beunruhigen uns fast wie ungelöste Räthsel. Sehr oft ist die Ueberschrift auch nur ein dürftiger Schlüssel, ein ganz allgemeiner Fingerzeig zur Auflösung. So sieht Mendelssohn als Jüngling die nordischen Meere, ihre Felsenufer und ihre ziehenden Nebenbilder — die wilde Poesie dieser Natur ergreift ihn gewaltig. „Erzählen läßt es sich nicht" sagt er seinen nach Beschreibung begierigen Schwestern, „aber spielen" — und er dichtet es alles nach in einem wundervollen Tonbiid in Ouverturenform, das er in Ermangelung eines bessern „Fingalshöhle" oder die „Hebriden" nennt. Für den gebotenen reichen Inhalt ist die Bezeichnung dürftig — oder richtiger gesagt, klug bescheiden. Diese Ouverture ist das eigentliche Prototyp jener Landschaft malenden Musik, die sich zu einem förmlichen Kunstfache herausgebildet hat. Andeutungen dieser Richtung (so wie beinahe jeder Richtung der neuesten Zeit) finden sich schon in Beethoven — insbesondere in der Pastoralsynphonie und noch deutlicher in dem Liederkreis „an die ferne Geliebte." Auch Franz Schuberts „Aufenthalt" ist im Grunde nur ein mächtiges Landschaftsbild — ein völliger Everdingen. Daß der Berührungspunkt zwischen Landschaftsmalerei und Musik wesentlich darin zu suchen ist, daß sie beide ihre eigenthümliche Macht im Erregen von Stimmungen darlegen, ist schon gesagt worden. Allein diese Beziehung ist nicht die allein entscheidende, denn sonst müßte gefragt werden, welche Musik dann nicht hierher zu rechnen wäre. Die meisten Componisten von regsamer Phantasie werden zugeben, daß sie in schönen oder bedeutend geformten Landschaften, ja selbst schön ge-

malten Darstellungen solcher Punkte gegenüber auf eigene Weise zum Schaffen angeregt werden, nnd daß die aufsteigenden Tonbildungen eine ganz eigene Richtung nehmen. Und zwar ist es eine Richtung, jener verwandt wie sie von einigen Tonsetzern beinahe ausschließend eingehalten wird, daher man sie wahre landschaftmalende Musiker nennen kann. Hieher gehört Bennet-Sterndale — eine zarte, feine fast weibliche Natur*) — hieher gehört Gade, dessen Synphonien einen den Gemälden seines Halb-Namensvetters Gude, Andreas Achenbachs, u. a. sehr analogen Eindruck machen. Ein ähnlicher Ton — aber nicht nordisch rauh, sondern milder, man möchte sagen „sonniger" klingt aus dem ersten Satze der Synphonien in A-moll und A-dur, des Quintetts in A-dur, aus der Caprice in E-dur von Mendelssohn heraus.

Das gemeinsam an allen diesen Tonwerken bemerkbare ist eine eigene ruhige Breite der Darstellung — beschauliche Lyrik. Keine der angeschlagenen Stimmungen tritt mit intensiver Kraft auf, sondern abgedämpft und ausgeglichen — daher denn auch jede wirklich leidenschaftliche Erregung vermieden wird. Die starken, heftigen Stellen werden mehr ein äußerliches Stürmen und Drängen — oft sogar mit direkt nachahmenden Anklängen an aufgeregte Naturkräfte — die Freude spricht sich als unbefangen naive Heiterkeit aus, der Schmerz tritt zu milderer Wehmuth herabgestimmt auf, höchstens daß er die Färbung einer trüben Sehnsucht annimmt, wie sie etwa eine

*) Man sehe seine reizenden Klavierstücke „See — Mühlbach, Springbrunnen."

bei verglühendem Abendroth tief hereindunkelnde Dämmerung in öder Einsamkeit zu wecken pflegt. Der ganze Entwickelungsgang des Tonstückes zeigt ein stetiges Fortschreiten — allen scharfen Gegensätzen wird entweder völlig ausgewichen, oder sie werden durch sorgfältiges Hinüberleiten und Abstufen bedächtig vorbereitet. Ein romantischer Hauch ist über das Ganze gebreitet, der selbst den einzelnen Motiven eine sehr bestimmte Färbung verleiht. Ueberhaupt ist die durchgehende Stimmung des Ganzen gewissermaßen objektiv malend, in dem Sinne, als fühlte sich der Componist mehr von außen angeregt, als daß er einen subjektiven Erguß der Seelenregungen gäbe, die er in seinem eigenen Innern belauscht hat. Damit ist aber nicht gemeint, daß der Tonmalerei des Wellenrauschens, Donnerrollens, des Säuselns der Blätter u. s. w. nothwendig eine Stelle gegönnt sein müsse. So weckt der erste Satz von Spohrs „Weihe der Töne" trotz aller Nachtigallen, Kukuke, und Donnerwetter doch nicht entfernt die Idee eines Landschaftsbildes — es fehlt der romantische Hauch, die Milde des Tones, die Ruhe der Darstellung — wie denn Spohr überhaupt nie den Muth gehabt hat, seine Studierstube zu verlassen und sich in die frische Gottesnatur hinauszuwagen — oder unter's Volk, und einen volksthümlichen Ton anzuschlagen. Es ist die Studierstube eines edlen Dichters, eines vortrefflichen Musikers, aber es ist endlich doch immer eine Studierstube. So läuft auch seine Synphonie „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" die nach Ueberschriften und Tendenz stark in's Gebiet der Programm-Synphonien hinüber greift,

so ziemlich auf ein trockenes Schematisiren heiterer und ernster Motive heraus. Es ist kein gering anzuschlagendes Symptom, wie stark der Drang der Zeit nach einer solchen Kunstrichtung gewesen sein müsse, wenn Spohr, der mit seinem musikalischen Bienenfleiße, seiner Sobrietät, seiner feinen Miniaturmalerei der diametrale Gegensatz von Berlioz ist, nicht umhin konnte, ein Gebiet zu betreten, wo beide einander die Hand reichen.

Berlioz ist nicht, wie man wohl gemeint hat, eine abnorme Erscheinung, die in die Kunstgeschichte wie ein vom Himmel fallender Meteorstein hereinplumpt. Er ist vielmehr der consequente Abschluß und die zum Extrem getriebene Vollendung einer Richtung, welche — man wird es aus dem vorstehenden entnommen haben — die deutlich ausgesprochene der ganzen Zeit war und als ein nothwendiges Endresultat der ganzen Jahrhunderte langen, allmäligen Entwicklung der Kunst angesehen werden muß. Damit ist aber keineswegs gesagt, die Kunst habe in ihm ihre ideale Vollendung erreicht. So wird in der Malerei ein Einsichtsvoller die Eklektiker, die Naturalisten, die Manieristen des siebenzehnten Jahrhunderts schwerlich Raphael, Leonardo da Vinci, Ghirlandajo, Benozzo Gozzoli, Fiesole und wie die Meister der früheren Entwickelungsperioden alle heißen, setzen — und doch sind sie eine consequente Folge dessen, wohin die Kunst endlich kommen mußte, als sie in Cimabue den starren Byzantinismus mit dem Hauche des Natürlichen berührte, als sie in

Giotto, der „die Leute malte als ob sie lebten" und „la gloria di colui oscura" sich von dem alten Typenwesen fast ganz emancipirte — und so weiter.

In Berlioz nun ist vollständig ausgebildet, was wir mit einem ungefähren Ausdruck die Musik des in den Ton „aufgelösten Wortes" nannten. In wieder anderer Weise löst Wagner das Wort in den Ton auf — es verschwindet ihm nicht, es bleibt, aber es muß dem Tone dienstbar werden, so wie der Ton, seine unbedingte Freiheit verlierend, umgekehrt wieder dem Worte dienen soll. Wagner hat sich darüber in seinem Werke „Oper und Drama" deutlich und umständlich ausgesprochen. Wie der Doppelgipfel eines auf gemeinsamer Basis ruhenden Parnasses ragen diese beiden Männer in das Kunstleben der Gegenwart. Ob sich an ihnen eine neue „Kunst der Zukunft" entwickeln wird? Die Frage läßt sich weder bejahen noch verneinen — der Erfolg lehre es! — für das „Ja" ist eine gewichtige Chance, daß diese Künstler das Resultat des bisherigen Ganges der Musik sind — und nicht wohl anzunehmen ist, diese habe in ihnen und mit ihnen ihren Endabschluß erreicht. Ist doch Drang und Bedürfniß nach der Kunst und Unendliches und Unerschöpfliches, ist doch die Pädagogik klüger und ihre Technik zugänglicher geworden als je, ist das Kunsttalent wie Monopol dieses oder jenes Jahrhunderts gewesen. Hätte ein aus Propheten zusammengesetztes Orchester dem großen Palestrina, in dem sich auch eine Kunstrichtung abschloß, im Jahre 1567 unmittelbar nach seiner Missa Papae Marcelli eine Symphonie von Haydn vorgespielt und hätte ihm dann der

dirigirende Ezechiel gesagt, so werde in etwas mehr als zwei Jahrhunderten die Musik aussehen, so würde er vielleicht ungläubig den Kopf geschüttelt haben. Aber auch das „Nein" hat seine bedenklichen Chancen, denn, verhehle man es sich nicht, jene beiden Künstler hat ihr Genius an einen Punkt getragen, wo eigentlich alle Musik schon aufhört.

Es ist so ziemlich unmöglich über Berlioz und Wagner — insbesondere über den zweiten — das Wort zu nehmen ohne rechts und links anzustoßen. Wer sich in ein Schlachtgewühl wagt, wundere sich nicht, wenn ihm von allen Seiten Kugeln um den Kopf pfeifen und er auch wohl mit flacher oder scharfer Klinge, einen und den andern Hieb erhält. Abschrecken ließe sich dadurch freilich nur die Feigheit. Es ist aber noch ein bedenklicher Punkt dabei — es mischen sich viele unlautere Elemente in den Kampf — es wird nicht durchaus mit ehrlichen Waffen gestritten. Die Rezensionen über Beethoven in der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung, von 1799 anzufangen, machen uns jetzt freilich einen komischen Eindruck. Es kömmt uns mehr als seltsam vor, wenn von den „nicht gewöhnlichen harmonischen Kenntnissen des Herrn von Beethoven" die Rede ist, wenn versichert wird „er könnte uns bei seinem Fleiße und Talente sicher recht viel Gutes liefern" — wenn die Arie ah perfido als Einlenken zu einem vernünftigen Styl mit Jubel begrüßt wird, wenn das große B-dur-Trio ein sehr zurückhalten-

des Lob erhält und die große Sonate in A für Pianoforte und Violine auf das entschiedenste abgelehnt wird. Aber dennoch sieht man aus jeder Zeile, es waren ehrliche, wohlmeinende, sachkundige Leute, die da schrieben. Ihr ganzes Unglück war nur der Umstand, daß man den Köllner Dom in keine Pappschachtel einpacken kann. Ihr an Steibelt, Dussek u. a. gebildeter Geist war solchen Werken nicht gewachsen. Wenn einer „gewaltig predigt und nicht wie die Schriftgelehrten", so entsetzt sich das Volk; das ist natürlich. Allein Berlioz und Wagner gegenüber ist es sehr oft nicht die wohlfrisirte, wohlgeschulte Mittelmäßigkeit, welche Opposition macht. Es sind Leute, die da sehr wohl könnten, wenn sie der Wahrheit die Ehre geben wollten. Die niedrigen Schmähungen, welche Fètis und Scudo gegen Berlioz geschleudert haben, werden vielleicht einst neben die Zeilen gesetzt werden, welche Forkel gegen Gluck schrieb, und womit er niemanden beschmutzte als sich selbst. Und selbst wenn diese Componisten wirklich (mit Fètis zu sprechen) songes creux in die Welt gesetzt hätten, so sollte man doch diese felsenfeste Treue gegen das als recht erkannte Prinzip, diese großartige Selbstverläugnung, die alles für die Kunst und für die eigene Persönlichkeit nichts thut, dieses mit allen Lebenskräften nach dem höchsten ringende Streben mit Anerkennung, um nicht zu sagen, mit Ehrfurcht ansehen. Wie viele aber dürfen zu sich selbst sagen: „ich schreibe hier sine ira et studio, quorum ego causas procul habeo." Leider gibt es da nur gar zu viele causas: Nationalhaß, politischen Antagonismus, Künstlerneid,

Rache für irgend eine nicht beachtete Composition, Antipathie gegen alles, was nicht den bequem ausgetretenen Pfad wandelt u. s. w. u. s. w., wer zählt alle diese bösen Geister? Befolgt nun dem verwüstenden Feinde gegenüber die andere Partei das leidige Prinzip des peloponesischen Krieges, dafür wieder das Gebiet des Feindes zu verwüsten, d. h. herunterzusetzen und zu schmähen, was er werth und würdig hält, so ist kein Absehen, wo das ein Ende nehmen soll. Das oberflächliche Angehegeltsein, dieses mit dem Stichworte eines philosophischen Schulterminus imponiren wollen, macht den Streit, wo um Prinzipien herumgezankt wird, vollends unleidlich, der einzige Trost dabei ist das alte brave Wort „ist's Thorheit, wird es untergeh'n, ist's Gottes Werk, so wird's bestehn." Diese wildangeschwollenen Wasser des Parteizankes werden sich verlaufen und werden versikern — und die Denkmale, welche die Meister sich selbst setzen, werden stehen bleiben, ohne von der Hochfluth gestürzt werden zu können.

Es ist sehr bezeichnend, daß Berlioz erste (später von ihm selbst wieder der Oeffentlichkeit entzogene) Arbeit eine Musik zu Göthes Faust war, zu diesem Faust, der die aufgespeicherten Schätze des Wissens durchforschend, unbefriedigt in die Tiefe des Gedankens hinuntertaucht und an die letzten Grenzen des Existirenden mit frevelhafter Hand anpocht, vom Himmel seine schönsten Sterne und von der Erde jede höchste Lust verlangt, und nie dazu kömmt, zum Augenblick zu sagen „verweile doch, du bist

so schön.“ — Auch Berlioz hat kaum je zu einem musikalischen Moment das gleiche Wort gesprochen. Wie oft läßt sich nicht selbst Beethoven behaglich nieder — er gönnt sich Ruhemomente, er kann bei einem Gedanken gerne und liebend verweilen. Berlioz nie! Er pakt seine Themata wie mit hassender Liebe oder liebenden Haß — ihr Wachsthum zu einer oft riesigen Entfaltung wird wie von vulkanischer Glut in Hast emporgetrieben und gezeitigt und blüht dazwischen irgendwo eine stille, zarte Blume auf, so bleicht und welkt sie gleich vor der wilden Flamme. Und doch fühlt Berlioz mit einer innigen Zartheit, mit einer Tiefe der Empfindung, wie außer ihm und Beethoven kaum je ein Tondichter gefühlt hat. Neben dem orgiastischen Taumel seiner großen Allegri stehen Adagios, — deren wundervolles Gemüthsleben ganz geheimnißvolle Regionen aufschließt — ja, Berlioz kennt auch den Frieden, er sucht ihn, er verlangt nach ihm mit verzehrender Sehnsucht — aber er hat ihn nicht. Wen sollte es nicht in's tiefste Innere rühren, wenn er im dritten Satze der Sinfonie fantastique, der scène aux champs an den Busen der Natur flüchtet und ihre wundersame Sprache so innig versteht, so liebend nachzusprechen weiß und alles das doch nur, um endlich dahin zu kommen, daß dem einsamen Hirtenruf durch die finstere Nacht ferner Donner drohend antwortet? Kein Friede ist unter dem leisen Blätterrauschen, dem Rieseln des Baches, den hellen Rufen der Vögel in das Herz des Dichters gekommen! Wo wäre etwas Ergreifenderes als das einleitende Adagio derselben Symphonie — dieser wie aus glühenden Thränen und

wehenden Seufzern zusammengewobene Satz? Wahrlich, hätte Berlioz überall solche Musik geschrieben — Musik, die wirklich Musik ist — so wäre Paganinis großes Wort gerechtfertigt: „Beethoven starb, um in Berlioz wieder aufzuleben!“ — Allein, Berlioz hat nur gar zu viel Musik gemacht, die eigentlich nur Titularmusik ist, Musik in partibus infidelium, Poesie, die sich als Musik maskirt hat, — es ist das umgekehrte Verfahren gegen den Scherz in Tiecks phantastischem Lustspiel „die verkehrte Welt“, wo die Ouverture, und die Entr'act-Musik nicht durch Musik, sondern durch Worte, durch Poesie ausgedrückt wird. Gegen eine solche Beschuldigung würde freilich niemand eifriger protestiren, als Berlioz selbst, dem es mit seiner Musik als solcher gar sehr Ernst, und der ohne Zweifel in seinem Gewissen fest überzeugt ist, nur hemmende Schranken zwischen Poesie und Musik niedergeworfen zu haben, da doch das, was er niederwarf, nicht zu verrückende Grenzsteine gewesen sind. Berlioz hat keineswegs — nach dem beliebten Ausdrucke des Radikalismus — „mit der Vergangenheit gebrochen.“ — Thut er sich doch sogar, trotz seiner verholenen oder auch unverholenen profunden Abneigung gegen Sebastian Bach und Händel, auf seine Geschicklichkeit im doppelten Contrapunkt etwas zu gute, wie viele Stellen seiner Werke (z. B. die kleinen Fugatos in der ronde du sabbat, im Fest bei Capulet, Giuliettas Leichenzug u. s. w.) ganz deutlich erkennen lassen. Er läßt im ersten Satze seiner phantastischen Symphonie und seines Harold den ersten Theil wiederholen, so wenig Inhalt und Struktur diese

Wiederholung rechtfertigen und offenbar nur mit einem Rückblicke auf die bisherige Observanz. Er trachtet seine poetischen Stoffe so anzuordnen, daß sie sich in den vier herkömmlichen Sätzen einer Synphonie (erstes Allegro, Andante, Scherzo, Finale) unterbringen lassen. So tritt in der Fantastique der anmuthige Walzer der Ballscene an die Stelle des Scherzo, die scène aux champs vertritt das Adagio und der Hinrichtungsmarsch mit dem daran als Fortsetzung gehängten diabolischen Hochzeits- und Begräbnißfeste des Gerichteten bildet das Finale. Aehnlich gliedern sich die vier Sätze des Harold en Italie, daß die erste Szene „Harold im Gebirge, Szenen der Melancholie, des Glückes und der Freude" in der Fassung eines einleitenden Andante und eines zweitheiligen Allegro (also in der Form eines „ersten Satzes") geschildert erscheint, der Pilgerzug in seiner ruhig marschmäßigen Bewegung mit einem choralartigen Mittelsatze das Andante, die in ihren raschen Ritornellen daktylisch bewegte in ihren gesangvollen Stellen naiv lebendige Sérénade d'un montagnard das Scherzo, die schwungvolle Orgie des brigands das Finale bildet. Noch merkwürdiger ist es, wie sich Romeo und Julie in die gewöhnlichen vier Synphoniesätze als in ein Prokrustesbett legen müssen, obwohl bei der Menge kleinerer und größerer Zwischensätze, durch das Voransenden einer Einleitung (dispute) und eines gesungenen sogenannten Prologes, durch das Gliedern des Finals in Arien und Chöre (weniger in der Weise des Schlußsatzes der Beethoven'schen neunten Synphonie als in der Weise eines großen Opernfinales) die gewohnte

Theilung in vier Sätze gawissermaßen maskirt erscheint. Die Genesis dieses merkwürdigen Werkes ist ganz unzweifelhaft folgende: Berlioz, der ohnehiu ein glühender Verehrer Shakespeares ist (wie er denn auch späterhin zu dessen Lear eine grandiose Ouvertüre, und zu Hamlet einen Trauermarsch componirt hat), fühlte sich von dem unsterblichen Liebesgedichte des großen Britten zum musikalischen Nachdichten angeregt. Sehr begreiflich, denn Romeos und Julias Geschichte mit ihren lyrischen, leidenschaftlichen Momenten hat schon an und für sich etwas musikalisches, daher sie auch oft genug zu Operutexten verarbeitet worden ist. Berlioz, der Synphoniecomponist, konnte oder mochte diese Form nicht brauchen. Er sah sich also in der Tragödie Shakespeares um, welche Situationen etwa zu vier Sätzen einer Synphonie Anregung geben könnten. Romeo seufzt im sehnsüchtigen Lebensbedürfniß nach der im Grunde höchst gleichgiltigen Rosalinde — das gibt ein sentimentales Einleitungsandante. Romeo lernt seine Giulietta auf dem Ball bei Capulet kennen — ein Ball! welche Gelegenheit zu einem rauschenden ersten Stücke! Für das Adagio bietet sich die Balkonszene wie von selbst dar — die tragische Entwickelung findet im Finale genügenden Raum, zumal wenn, wie es ja Beethoven in seiner letzten Synphonie gethan hat, Singstimmen herangezogen werden. Aber das Scherzo — wo ein Scherzo finden? Halt — gibt Mercutio nicht eine höchst humoristische Beschreibung von dem niedlichen Spuk der Fee Mab? — Gefunden! — Und so bilden also die vier Hauptsätze in folgender Weise den Kern des Werkes:

Einleitung, erstes Allegro . . Romeos Melancholie,
Ball bei Capulet.
Adagio . . . . Liebesszene im Garten,
Scherzo . . . . Die Fee Mab,
Finale mit Chor . . . . . Szene in der Gruft.

Hier ist nun freilich schon ein sehr bedenklicher Punkt. Die Episode mit der Fee Mab ist im Originale ein gelegentlicher Einfall, ein Scherz Mercutios, womit dieser den in Liebesmelancholie versunkenen Vetter Romeo neckt und zu erheitern sucht, und hat auf den eigentlichen Entwicklungsgang der Handlung gar keinen Einfluß. In der Berlioz'schen Symphonie breitet sich diese Nebensache in großen Dimensionen zu einer Hauptpartie aus, gleichsam wie in einem gesunden Körper irgend eine unwesentliche Drüse zu krankhafter Monstrosität anschwillt. Allein Berlioz fühlte, daß in diesen vier Stationen die reiche Dichtung des Britten doch gar zu lückenhaft und bruchstückartig wiedergegeben sei. Also mußten vermittelnde Zwischensätze herbeigeholt werden, und weil der Chor um des Finales willen doch einmal schon da war, so konnte er ja gelegentlich einfallen, um den Hörern Licht zu geben — ja noch mehr, statt wie es bei der Fantastique der Fall war, ein gedrucktes Programm an die Zuhörer beim Eintritte in den Concertsaal zu vertheilen, konnte diesmal das, um was es sich Satz für Satz handelt, versifizirt, dem Chore zur Absingung anvertraut und als „Prolog" vorangeschickt werden. Dieser Prolog ist also, bei Lichte besehen, ein in Verse gebrachtes, vom Chore abgesungenes Programm. Berlioz, der geistreiche Mann,

mag das Lächerliche der Sache gefühlt haben, — zu entbehren war sie nicht, es galt also den Mißstand möglichst unmerklich zu machen. So wurden denn wieder in dem Prolog zwei Zwischensätze eingeflickt. Der eine ist ein Lied für Altstimme in zwei Strophen, welches das Lob der Liebe, Italiens und Shakespeares enthält, — zugleich ein Memento für des Componisten Landleute, wenn sie etwa den sauvage ivre des Herrn von Voltaire noch nicht vergessen haben sollten — im Grunde aber doch ein ganz müssiges Mittelglied. Weniger müssig ist der andere Einschub, die vom Tenor vorgetragene „Erzählung von der Fee Mab" — insoferne aber doch tautologisch, als späterhin eben das, was der Tenor erzählt hat, noch einmal als Instrumentalsatz — zudem das an sich Unberechtigte, Unwesentliche statt einmal sogar zweimal erscheint. Der Prolog verlangte aber auch seine Instrumentaleinleitung; dazu bot die erste Szene der Tragödie, der Zank der albernen Gesellen Gregorio, Samsou u. s. w. der wachsende Tumult, der Eintritt des Prinzen Eskalus, die Beschwichtigung des Streites durch seine Ansprache einen Stoff. Freilich hat das Trauerspiel eine andere Oekonomie als ein großes Instrumentalstück — es ist befremdlich ein Werk ernstester Richtung mit einem burlesken Thema der Altviolen anfangen zu sehen, das uns an das „Eselbohren" erinnern soll. Nur der gute Humor, mit dem die Sache durchgeführt ist, die interessante, fugirte Arbeit, die wirksame Steigerung und insbesondere die Erinnerung an den Anfang des Shakespearischen Stückes bewirken, daß das Unpassende eines solchen An=

fanges nicht unangenehm auffällt. Noch ein Uebles dabei ist, daß sich vor die eigentliche Einleitung „Romeos Melancholie“ der Prolog als Voreinleitung und vor diesen die dispute als Vorvoreinleitung drängt, was beinahe an das Wirthshaus in den Flegeljahren an Jean Paul erinnert, das im Schilde wieder ein Wirthshaus hatte, auf dessen Schild abermals ein Wirthshaus erschien u. s. w. Und so theilt sich denn das Werk, wie die Partitur zeigt, in folgende Abschnitte:

Einleitung	Streit, Tumult, Beschwichtigung durch den Fürsten.
Chor	Prolog, mit Strophenlied der Altstimme und Solo des Tenors.
Erster Satz	Romeos Melancholie, Concert (?) und Ball bei Capulet.
Zwischensatz und Chor . .	Einsamkeit und Stille in Capulets Garten, Chor der jungen Freunde Capulets, die im Heimgehen Reminiscenzen an die Ballmusik singen.
Adagio 2. Satz	Liebesscene.
Scherzo 3. Satz . . .	Die Fee Mab.
Zwischensatz Chor . . .	Julias Leichenzug, Psalmodie.
Zwischensatz	Romeo in der Todtengruft, Anrufung, Julias Erwachen, erste Wirkungen des Giftes, Verzweiflung und Tod der Liebenden.

Finale . . . . . . Dramatische Szene, Chor der Montecchi und Capuletti, Lorenzos Erzählung, Versöhnung der Feinde, Friedensschwur.

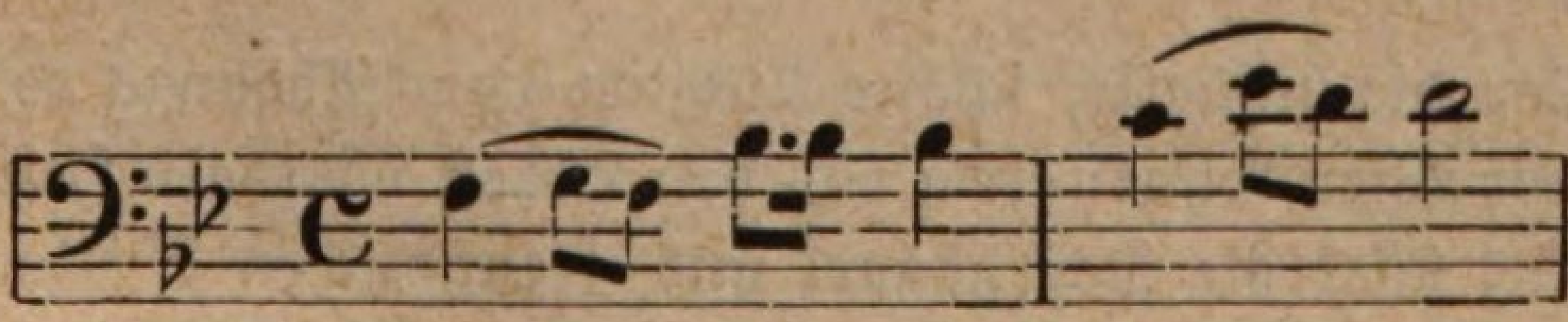
Bei aller, mitunter außerordentlicher Schönheit der Ausführung ist am Ende dieses wunderliche Mittelding von Synphonie, Oratorium und Oper doch nur ein ziemlich monströser Tragelaph geworden. Eine ganz natürliche Folge des im Prinzipe gelegenen Mißgriffes, ein Dichterwerk mit allen seinen Besonderheiten in Musik übersetzen zu wollen! Ja, dieses falsche Prinzip, dieses Streben, gerade das, was der Dichter in Worten gesagt hat, nun eben so in Tönen ausdrücken zu wollen, hat sogar bis in die rein und specifisch musikalischen Partien, wo die Musik im eigenen Gebiete als Königin zu schalten das Recht gehabt hätte, störend eingewirkt.

In dem Adagio ist der Gang des Shakespearischen Dialogs der sogenannten Balkonszene so ziemlich auch in dem Gange der Tonweisen zu erkennen, so, daß sich das Orchester nicht nur zu einem förmlichen Dialog zwischen seinen tieferen Tonwerkzeugen (Violen, Violoncells, Fagotten, Hörnern) und seinen höhern (Geigen, Flöten, Oboen, Clarinetten) theilt, und das Zweigespräch zwischen Romeo und Julia auf diese etwas materielle Art versinnlicht, sondern die musikalischen Ideen und Perioden ungefähr dem Stimmungsgange des Gesprächs folgen. — Da ist nun ein beinahe gestaltloser, träumerischer Anfang, ein inniger Gesang hebt sich allmählig heraus, das Violoncell tritt

herzu, kurze recitativische Phrasen, denen die höhern Instrumente in ängstlich bewegten, abgebrochenen Lauten antworten — Vortreten einer glühenden Melodie, die sich zu größter Intensität steigert, eine Art feierlicher Unterbrechung (der Moment des Lebewohls) breit ausklingender Schluß, der immer wieder Anfänge von Melodieen bringt, gerade wie im Originale die Liebenden wiederholt zurückkehren und einander immer noch etwas zu sagen haben, bis das lange Diminuendo Romeos endliche Entfernung versinnlicht. Will man dieses — man verkenne es nicht — wundersam schöne, ergreifende Adagio nur aus sich selbst, aus den Gesetzen musikalischer Construktion, nicht aus dem vorbildlichen Gange der Szene des Drama erklären, so wird man in die größte Verlegenheit gerathen, ja geradezu sagen müssen, es sei willkührlich und in sich unzusammenhängend.

In ähnlicher Weise wird mit unverkennbarer Anspielung auf Frau Mabs niedliche, von Shakespeare beschriebene Equipage in der Musik das zierliche Traben ihres Gespanns ausgedrückt, u. s. w. Wer zu allen dem nicht seinen Shakespeare in der Tasche oder im Kopfe mitbringt, für den verliert die Sache ihre ganze Bedeutung oder doch den größten Theil davon. Wenn „Meeresstille und glückliche Fahrt" als eine ähnliche genaue Uebersetzung des Dichterwortes erkannt werden muß, so ist der große Unterschied dabei, daß dieses Tonwerk, auch völlig abgesehen vom Göthe'schen Gedichte, aus und durch sich selbst erklärbar und verständlich ist, und seinen ästhetischen Schwerpunkt, die Be-

dingungen seiner Existenz in sich selbst trägt, während bei Romeo und Juliette dieser Schwerpunkt außerhalb des Tonwerkes — nämlich im Shakespearischen Drama liegt. Wenn zur Rechtfertigung auf Beethovens neunte Symphonie hingewiesen worden ist, so ergibt sich nach dem vorhin Entwickelten die Haltlosigkeit einer solchen Rechtfertigung von selbst. Beethovens Symphonie ist nicht blos der rein musikalisch-technischen Seite der Ton- und Taktarten, der gewählten Themas und ihrer Durchführung nach ein fest gefügtes, fest in sich geschlossenes und abgegrenztes, organisches Ganze, sondern auch der ideale Inhalt entwickelt sich mit einer Consequenz, welche der höchsten Bewunderung werth ist, so daß alles Nachfolgende als eine nothwendige Folge des Vorhergegangenen und der endliche Eintritt des Chores weder als müssiger Einfall, noch als ein bloßes Steigerungsmittel des Effektes, noch als unentbehrlicher Commentar, sondern eben auch nur als ein wohlbegründeter Entwickelungspunkt des ganzen künstlerischen Organismus dieses außerordentlichsten aller Instrumentalwerke erscheint. Diese nahe liegenden Wahrheiten hat auch Mendelssohn übersehen, als er sich durch die neunte Symphonie verleiten ließ, in seinem „Lobgesang" die Form derselben äußerlich nachzuahmen. Er fängt eine Symphonie an, currente rota wird ein Oratorium daraus — beide stehen unvermittelt und nur äußerlich durch das durchgehende erste Thema der Posaunen

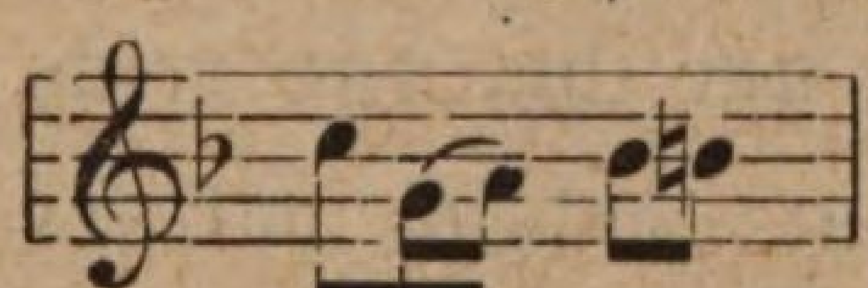


zusammengeknüpft neben einander. Nach dem dritten Symphoniesatze, dem Adagio religioso, beginnt der Chor auf dieses Thema zu singen „alles was Odem hat, lobe den Herrn“ und wir stehen also dem Gedanken nach wieder ganz genau auf demselben Standpunkte, wo wir, drei Sätze früher, bei Beginn der Symphonie waren.

Berlioz bleibt sich aber auch dann in seinem nicht sowohl unmusikalischen als außermusikalischen Prinzip gleich, wenn er sich der Stütze eines Programms scheinbar begiebt. Das kürzeste Programm unter seinen Symphoniewerken hat Harold — oder eigentlich gar keines, sondern jeder der vier Sätze trägt nur eine bezeichnende Ueberschrift — also nicht mehr als Beethoven auch für seine Pastoralsymphonie in Anspruch genommen hat. Allein auch hier ist der Unterschied viel größer, als es nach dieser zufälligen äußerlichen Aehnlichkeit den Anschein hat. Die Pastoralsymphonie ist, ganz abgesehen von der reizvollen Schönheit ihrer musikalischen Textur, nach dem ihr zu Grunde gelegten dichterischen Plane ein tiefsinniges Geniuswerk, in welchem der poetisch-religiöse Grundgedanke im ersten Satze wie aus einem Keime zu sprossen beginnt, Satz für Satz sich mit innerer Nothwendigkeit organisch immer reicher entwickelt, bis im Schlußsatze der voll erblühte Baum duftend und glänzend dasteht — in der Erde wurzelnd, zum Himmel deutend. Der erste Satz ist ein weites Landschaftsbild*) — es ist das aufathmende

*) Wer die unsäglich schöne Aussicht vom Abhange des Kahlengebirges bei Wien kennt (etwa von den Höhen oberhalb Heiligenstadt) diesen Blick über die Rebenhügel und freundlichen Ortschaften des

Entzücken darin, das uns die ganze Brust übermächtig füllt, wenn wir, nachdem uns der Winter in den Steinmauern der engen, düstern Stadt gefangen gehalten, hinaustreten in die jugendfrische Herrlichkeit der lieben Natur. Ein einfältiges idyllisches, Motiv piano und mit einer Ferma beschlossen, leitet beinahe wie ein Motto das Ganze ein und trifft gleich den rechten Ton. Es wird bis zum Jubel gesteigert — so daß ihm der Dichter ein zweites, gleich einfaches und gleich zauberhaftes mäßigend und doch wieder neu anregend entgegensetzen muß. Wer möchte alle die wundersamen einzelnen Züge anführen? Um nur eines zu erwähnen — welcher Zauber liegt gleich vom 16. Takte an in der Stelle, wo das Motiv

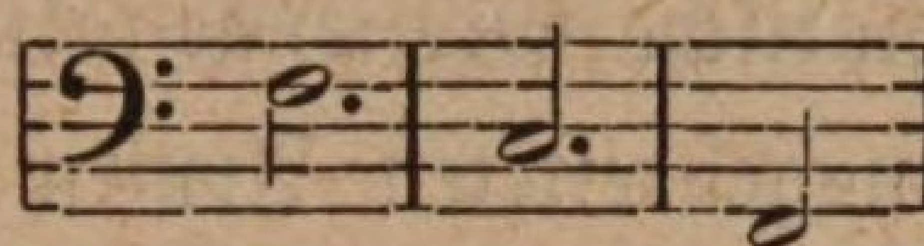


wie aus weiter Ferne angerückt kömmt und sich dann wieder in weite Ferne verliert? Wenn der Satz mit dem Anfangsmotiv ausgeklungen, ist uns klar, daß der Meister mit der Ueberschrift „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" den Inhalt zwar richtig, aber doch im Grunde nur annäherungsweise bezeichnet hat. Wir verlieren uns in diesem Tonstücke gleichsam selbst, nach allen Seiten fortgeführt von der blühenden Herrlichkeit des weit ausgebreiteten Landes — unsere Gedanken schweifen wie durch einen weiten Schauplatz —

Vordergrundes auf den Spiegel der Donau, die herrlich bewaldeten Donau-Auen, hinüber über die weite Fläche des Marchfeldes, bis wo die blauen Karpathen den Horizont abgrenzen, der wird ahnen, wodurch Beethoven angeregt worden sein mag.

den Schauplatz des Nachfolgenden. So wie der Meister im ersten Stücke seine Kreise nicht weit genug ziehen konnte, so drängt er nun im zweiten Stücke „der Szene am Bache" alles was er im ersten Satze geweckt und angeregt, wie in einen eng und heimlich beschränkten Raum zusammen — wohl mag man sich ein lieblich grünes Thal denken, in welchem der Bach unter dem Schattendach anmuthiger Gruppen von Bäumen und zwischen dichtem Gebüsch hinfließt. Und hier tritt, in dem ausgesprochenen lyrischen, contemplativen Element des Satzes schon die Figur eines gedankenvoll träumerischen Wandlers (wohl Beethovens selbst) herein — tausend Frühlingsstimmen, die sich alle zum blühenden Dasein drängen, wehen und weben und wogen um ihn, das reich pulsirende schaffende Leben in der Natur; endlich hält er an und horcht drei sinnig zusammenklingenden Naturlauten: Nachtigall, Wachtel, Kukuk — es ist eine liebliche Einfalt, die zu Thränen rühren könnte. Am Ausgange des Thales — was kann natürlicher sein — tritt unser Wandler, und wir mit ihm, in ein Dorf voll Tanz- und Sonntagsjubel, „lustiges Beisammensein der Landleute." So hat sich also unser Gesichtskreis vom einzelnen Menschen, dem Spaziergänger, zur Anschauung einer ganzen Volksmenge erweitert. Allein, das ist nicht ein zufälliger, einzelner Bauerntanz in diesem oder jenem Dorfe — diese fröhlichen Menschen sind Repräsentanten der ganzen, im lieben Mai jubilirenden Menschheit, wie die Spaziergänger in Göthe's Faust es auch sind. Hier hat nun der Humor des Meisters ein weites Feld, und regt sich in den ergötzlichsten Sprüngen.

Wer lacht nicht über dieſen bäueriſch hereinpolternden Zweivierteltakt, der die Luſt zur Ausgelaſſenheit emportreibt, oder über die burleske Figur des Dorffagotiſten*), der nichts blaſen kann, als die drei Töne



die er aber während des Tanzes mit anerkennenswerther Geiſtesgegenwart anbringt, wo ſie nur hinpaſſen wollen. Die Heiterkeit der früheren Sätze ſteigert ſich hier zur Komik — und es iſt ein Geniezug, daß der Meiſter vom Komiſchen ganz plötzlich auf deſſen entgegengeſetzten Pol, das Erhabene, durch den einfachen, wohl motivirten Zug überſpringt, daß ein Gewitter die Luſt unvermuthet unterbricht. Die Aufregung der Elemente mahnt mit gewaltiger Majeſtät an die Schwäche des Menſchen dieſen entfeſſelten Kräften gegenüber — nicht blos den Luftkreis reinigt phyſiſch, auch den Gefühlskreis, in dem wir uns bisher bewegt haben, reinigt ſittlich dieſes Gewitter. Aber der Donner gehet friedlich vorüber, der Bote des Ewigen kam „Erfriſchung auszuſchütten über den ſtärckenden Halm, über die herzerfreuende Traube.“ Da ruft, während noch der Donner in der Ferne verrollt und der letzte Blitz am Horizonte zuckt, das Hirtenhorn die Zerſtreuten zuſammen, da wenden ſich Aller Blicke nach oben, und in dem ſo hirtenmäßig einfältigen und ſo feierlich grandioſen Schlußſatze ertönt der Preis des Herrn der Natur, des Schöpfers.

*) Dieſer artige Einfall gehört einem Mitarbeiter der Schumann'ſchen Muſikzeitung an.

Ja, es ist uns, als sähen wir wieder die weite Gegend des ersten Satzes, aber anders beleuchtet, und bevölkert von frohen, dankerfüllten Menschen — noch mehr, es ist uns, als sähen wir, wie auf manchen alten Bildern, am Himmel die majestätische Greisengestalt, das Symbol der Gottheit*) mit ausgebreiteten Armen segnend über das weite Gelände hinschweben. —

So fing also das Werk mit ganz allgemeinem Wohlgefühle an der Natur an und endet mit dem höchsten Gedanken. Wer darf da sagen, die heroische Symphonie oder irgend eine andere sei größer? Freilich jene norddeutschen Skribenten, denen der Glaube an Gott zufällig abhanden gekommen ist*), können consequenter Weise in der Pastoralsymphonie nichts erblicken als eine „Reihe zusammenhangloser Bilder" — es fehlt dem Gewölbe der Schlußstein, und da muß es unausweichlich zusammenstürzen. Denn wenn die „frohen und dankbaren Gefühle nach dem Sturme" nichts weiter sind, als ein sich Gratuliren, daß es nicht eingeschlagen hat, so ist die unsterbliche

---

*) Auf Bildern der Trinität ist die Greisengestalt des Vaters so gut bloßes Symbol, wie die Taube des heil. Geistes. Nur die, zudem portraitartige Darstellung des menschgewordenen Sohnes ist eine unmittelbare Nachbildung des Realen.

**) Die deutsche Wissenschaft und überhaupt die deutsche Literatur leidet dermalan einer wahren Theophobie. Das Mittelalter nannte nicht gerne den Teufel, die Neuzeit nennt nicht gerne Gott, und das Ausweichen ist oft tragikomisch genug anzusehen. Wenn in einem neuern, übrigens sehr tüchtigen kosmologischen Buche „fürs Volk" lange, begeisterte, hymnenartige Expectorationen, ja förmliche Gebete an die Elektrizität, die Wärme u. s. w. auftreten, dann muß man wirklich sagen: difficile est satiram non scribere.

Dichtung Beethovens freilich auch nichts weiter als ein musikalisches Tagebuchblatt aus irgend einem gleichgültigen Sommeraufenthalt auf dem Lande. — Begründeter möchte der Harold-Symphonie gegenüber der Vorwurf sein, sie könne nur für eine Reihe zusammenhangloser Bilder gelten.

Schon die Ueberschrift „Harold" wird manchen über die Tendenz des Werkes kaum näher aufklären, denn Byrons Childe Harold mag nicht Jedem in Erinnerung sein, und dann wäre es ein Irrthum zu glauben, daß Berlioz unternommen habe das ganze, an Details überreiche Gedicht, so gut oder übel es angeht, in die Sprache der Musik zu übersetzen, etwa wie wir es vorhin an Shakespeares Romeo und Julie gesehen haben. Der französische Titel lautet etwas bestimmter „Harold en Italie". Also auf Italien, das Wunderland der Kunst und der Natur ist es abgesehen, das Land, aus dem sich jeder seine Reiseerinnerungen gern aufhebt — entweder wie Adolph Stahr in einem dreibändigen Buche, oder in einer Symphonie wie Berlioz. So ist es also eigentlich Berlioz en Italie, was wir da vor uns haben, und der Tondichter hat nur die typische Figur des Byron'schen Harold vorgeschoben, um nicht den Herrn Fetis und Scudo Anlaß zu neuen Angriffen zu geben. Italien ist unter andern das Land, das unsern Malern auch Stoffe zu Genrebildern liefert. Ein Zug römischer Pilger — Pifferari — Banditen; wie oft prangen nicht diese Gegenstände an den Wänden unserer Kunstausstellungen? Ja, wüßte man es nicht anders, man könnte nach diesen Malereien

fast glauben, ganz Italien sei nur von Pilgern, Pifferari und Banditen (allenfalls auch noch von Gärtner- und Fischerfamilien) bevölkert, und die Einwohner beschäftigen sich vorzugsweise damit, entweder Tarantelle zu tanzen oder Reisende zu überfallen. Was nun die Genremalerei unzähligemale geliefert hat, das hat diesmal auch die Musik zu leisten unternommen. Der zweite, dritte und vierte Satz der Symphonie sind wahre Genrebilder — im ersten Satze aber, der (laut Ueberschrift, denn aus dem Inhalte ist es nicht herauszulesen) „Harold im Gebirge" schildert und der uns „Szenen der Melancholie, des Glückes und der Freude" vorführt, gibt der Dichter ein Landschaftsbild und als Staffage Harold, oder, richtiger, sich selbst. Also auch hier, wie Beethoven die Pastoralsymphonie bezeichnet hat, „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". Allein da steckt es eben. Den Ausdruck der Empfindung, die Melancholie, das Glück, die Freude werden wir aus dem Satze herauslesen, ohne das Programm zur Hand nehmen zu müssen. Allein der Begriff des „Gebirges" dieses fatale aux montagnes, tritt uns aus dieser reichen, schwungvollen Tonsprache doch nirgends entgegen — das ist nun schon ein äußerliches; etwas, das im Programm, aber nicht in der Partitur steht. Sehen wir nun, wie sich der zweite Satz der Idee nach an den ersten schließt und so weiter. Da werden wir denn finden, daß nur die ganz äußerliche Vorstellung „Italien" die vier im Uebrigen heterogenen Sätze verknüpft, denn was haben die Pilger mit dem Pifferaro, diese beide mit den Briganten zu thun? Der Componist hat sich das nicht

wegleugnen können und hat durch die Figur seines Helden Harold (sehr ungenügend) Zusammenhang hineinzubringen gesucht, und da diese Vorstellung im Grunde noch immer eine äußerliche ist, so muß ein Viola=Solo durch alle vier Sätze immer im Namen Harold's das Wort nehmen — eine Verbindung, die musikalisch noch weniger genügt, als das Durchgehen einer Melodie, der sogenannten double idèe fixe (welche wieder die Geliebte des Künstlers vorstellt) durch die sinfonie fantastique. Denn in dieser bildet doch ein musikalisches Motiv, das oft in merkwürdigsten Gestaltungen wiederkehrende



die allgemeine Copula des unter sich höchst verschiedenen (Ball, Hinrichtung u. s. w.) im Harald muß lediglich die Klangfarbe eines Orchesterinstrumentes dazu dienen. Dann aber hat dieses ewige Hineinspielen der Viola in den Pilgerzug, die Serenade, ja in die wüste Räuberorgie am Ende fast schon den Charakter einer unabweisbaren Zudringlichkeit; — man wundert sich im Stillen, daß Pifferari und Briganten diesen „er mengt sich in Alles" nicht kurz und gut fortprügeln. Es ist noch ein Schlimmes dabei. Beethoven endet seine Symphonien der Idee nach mit einem vollen Wohlklange — so die Pastoralsynphonie mit der Idee „Gott", die fünfte mit der Idee „Sieg des Göttlichen", die heroische mit der Idee „ewiger Ruhm" u. s. w. Wie endet Berlioz? So wie er die Fantastique in die gräulichen Phantasmagorien eines Hexen=

sabbats verlaufen läßt, endet er Harold mit einem wilden Gelage von Räubern und Mördern — also mit einem ästhetischen und sittlichen Mißklang. Als Gegengewicht gegen das diabolische Treiben der entmenschten Rotte bringt er weilenweise Anklänge (reminiscences) an die früheren Sätze, Rückblicke auf den Pilgerzug u. s. w. Sie wirken mitten unter den wüsten Fratzen sehr wohlthätig — und doch muß man fragen, was wollen und sollen sie da? Es ist dafür wohl keine bessere Antwort zur Hand, als jene Wild's aus dem Götz von Berlichingen. „Das Rasen und Brennen und Morden mußte doch einmal aufhören.“

Es ist anziehend, von hier unmittelbar einen Blick auf Mendelssohns Synphonie in A-dur (Nr. 4) zu werfen. In den Biographien Mendelssohns (z. B. von Lampadius) liest man, er habe während seines Aufenthaltes in Rom eine Synphonie in A componirt, oder doch entworfen, und allgemein wird solches auf die Synphonie in A-moll (die dritte) bezogen, so daß Lampadius in ihr einen languor italicus finden will, und selbst ein Schumann sich genug täuschen ließ um zu schreiben: „Sie könne, gleich den italienischen Szenen im Titan auf Augenblicke das Leid vergessen machen, jenes Himmelsland nicht gesehen zu haben.“ Aber ohne jene Tradition wäre schwerlich Jemand auf den Einfall gekommen, darin etwas italisches zu suchen. Diese Composition mit ihren weich verschwimmenden Umrissen kann unmöglich ein Bild des Landes geben, wo (nach Göthes Ausdruck in den römischen Elegien) Phöbus der Gott Formen und Farben hervor=

hebt. Dieses selig wehmüthige Sinnen und Schwärmen, diese holde Träumerei ist so echt deutsch, diese Musik sieht so blond und blauäugig aus, daß man ihr und sich Gewalt anthun muß, um darin das Ergebniß italienischer Eindrücke zu finden. Das Räthsel löste sich, als nach des Meisters Tode die Synphonie in A-dur mit dem Saltarello erschien, die ganz das feurige Drängen, das Frühlingsfrische, das hellblickende der Jünglingscompositionen Mendelssohns hat (er war als Jüngling in Rom) während die A-moll-Synphonie offenbar aus der Zeit seiner reifsten Durchbildung herrührt, und nun gar noch der schon berührte Umstand, daß das Finale der Synphonie in A-dur in der Ueberschrift ausdrücklich als Saltarello bezeichnet wird und in Weise und Rhythmus des bekannten, für Rom charakteristischen Volkstanzes geschrieben ist, also direkt den Ort anzeigt, wo der Componist die Anregung zum Werke erhalten hat. Und jene italische Klarheit der Umrisse, jenes heitere, unbefangene Genießen des reich strömenden Lebens ohne träumendes Reflektiren ist gerade ein Grundzug der A-dur-Synphonie. Wäre es nicht zu gewagt, so könnte man sagen: wie aus der Beethovenschen Pastoralsynphonie der Lokalton der lieblichen Umgebung von Nußdorf, Heiligenstadt, Grinzing u. s. w. (bei Wien) herausklingt, blos weil der Meister diese Töne zufällig dort fühlte und dachte, so klingt aus der Mendelssohn'schen Synphonie zwar nicht der Eindruck Roms — der urbs aerna, wo nach Jean Pauls Ausdruck die Geister der Helden, Künstler und Heiligen den Menschen ernst mahnend anblicken — wohl aber der Lokalton der Um-

gebung des Monte Cavo im nahen Albanergebirge heraus. Ja man mag sich den Jüngling Mendelssohn wohl denken, wie er etwa von Nemi oder Genzano aus über den runden Seespiegel auf die prächtig bebuschten und bewaldeten Uferabhänge schaut und wie ihm plötzlich das in voller Freude am Leben aufjauchzende Motiv des ersten Satzes durch die Seele fährt, daß er es laut singen muß. Das Andante hat man kirchenmäßig finden wollen. Die Kutte macht, nach einem alten Sprichworte, noch nicht den Mönch, und eben so wenig macht ein fortgehender contrapunktischer Baß ein Tonstück schon zu einem kirchlich gedachten. Treffender wäre vielleicht die Bezeichnung, daß das Andante wie im Chronikenstyl romantisch von alter Zeit erzählt — nur zuweilen blickt des Dichters Auge wehmüthig lächelnd durch. Da wir mit unserer Phantasie doch nun einmal im Albanergebirge sind, so gedenken wir hier vielleicht der malerischen Burgzinnen von Grotta-Ferrata und der alten Andachtsstätten mit den ernsten Mosaikbildern Heiliger auf Goldgrund. Im Menuet tritt die Person des Tondichters mehr in den Vordergrund; es ist reinstes Wohlgefühl, ruhiges, stillseliges Genießen, was aus dem milden Gange dieser Melodie spricht; gleich als sage er sich Rückerts herrliche Worte vor: „Die Erd' ist schön genug den Himmel zu erwarten, den Himmel zu vergessen nicht schön genug ihr Garten." Und diese Waldhörner im Trio, sind sie nicht, als befalle ihn mitten im italischen Paradiese eine recht deutsche Sehnsucht nach dem lieben hellen Grün der Wälder seiner Heimat? Im Finale aber, dem Saltarello, geht es mitten hinein in die brau-

sende Lust des südlichen Volkslebens und das fast wehmüthige Anhalten gegen den Schluß hin, mahnt es nicht wie ein Seufzer des Tondichters, daß er in all' der Herrlichkeit doch nur ein Fremdling, ein Wanderer ist, der kommt und geht?*) Wie „Harold" ist also diese Symphonie eine italienische Reiseerinnerung, ein Stück von Italien, das sich der Tondichter mitgenommen. Es ist gar nicht ohne Bedeutung, daß Berlioz sein Werk mit der wilden Lust von Briganten, Mendelssohn das seinige mit der unbefangen heiteren italienischer Landleute abschließt — es kennzeichnet nicht blos die Meister, es zeigt auch den tiefer greifenden Unterschied, daß Mendelssohns Symphonie ihren voll befriedigenden Abschluß findet, den sie durch stätige Fortentwickelung der Stimmung von Satz zu Satz vorbereitet, auf solche Weise das Ganze organisch gliedert und sich mit weiser Mäßigung in dem natürlichen Bezirke der Musik hält, weil sie nicht zu viel will, weil sie mit kluger Bescheidenheit jedem freistellt herauszuholen, was er kann und mag; während die Berlioz'sche Symphonie bei aller Schönheit des Einzelnen uns doch nur disjecta membra poetæ zeigt, eben weil sie, das natürliche Maß nicht ehrend, zu viel anstrebt. Und so wird denn das wechselseitige Verhältniß aller dieser Kunstwerke klar ersichtlich. Bei der Beethoven'schen Symphonie entwickelt sich dasjenige, was allenfalls als

---

*) Wollte man mit Vergleichungen spielen, so könnte man Mendelssohns Symphonien in A-moll und in A-dur nebeneinanderstellen und sagen „Germania und Italien," wie auf Overbecks bekanntem Bilde.

Programm formulirt neben der Symphonie stehen könnte, vollständig in ihr, wird aus ihr selbst erkennbar und verständlich, und somit fallen der musikalische und der dichterische Gedanke zusammen. Die Sphären beider decken sich vollständig. Jede Einzelheit der Ausführung findet zudem ihre volle Motivirung in der musikalischen Construktion der bezüglichen Sätze — eine Willkührlichkeit, eine Tongestalt, die sich nicht aus den zu Grunde gelegten Themen vollständig herleiten ließe, oder sich dem festgefügten organischen Bau des Ganzen nicht als dienendes, an seinem zukömmlichen Orte erscheinendes Glied einreihte, wird man vergebens suchen. In den Berlio'zschen Instrumentalwerken treten sehr häufig Tongestalten auf, die der specifische Musiker von seinem Standpunkte aus befremdlich, ja völlig ungerechtfertigt finden muß, da sie weder eine nähere noch eine entferntere Beziehung zu den zur Durchführung gewählten Motiven haben, und die so lange als Willkühr, als eingeschobene fremde Bestandtheile, als Auswüchse erscheinen, als nicht ein Blick in das Programm das Räthsel löst, was sich der Tonsetzer dabei vielleicht gedacht hat.*) Ein solches Werk findet also seine künstlerische Einheit, seinen organischen Zusammenhang nur in seinem Programm. Hier geräth nun die Musik in den seltsamen Widerspruch, daß sie einerseits ihre Ausdruckfähigkeit zu hoch anschlägt, und sich einen Inhalt anmaßt, der ihr ihrem eigensten Wesen nach versagt bleiben muß — während sie andererseits ihre

*) Die Liebesszene, die Fee Mab in Romeo und Julie sind besonders reich an solchen Stellen.

Unzulänglichkeit dadurch faktisch anerkennt, daß sie zu einem Programm ihre Zuflucht nimmt. Durch ein Programm aber stellt sie sich ein Armuthszeugniß aus — sie gibt, wie wir schon einmal bemerkt haben, dadurch selbst zu, daß sie über ihre natürliche Grenze hinausgegangen ist.

Diese natürliche Grenze ist als Endresultat aller vorstehenden Erörterungen nunmehr leicht zu ziehen.

Die Musik ist ihrem Wesen nach, als eine einerseits architektonische Kunst, eine Kunst symmetrisch geordneter, proportionirter, unter sich correspondirender, construktiver Tonglieder — andererseits als eine poetische, der Idee dienende Kunst bezeichnet worden. Jenes bildet die Form, dieses den Inhalt — das formale und das ideale Moment. Die Grenze, welche der Musik als einer architektonisch-formalen Kunst gesetzt ist, liegt in der Forderung, daß jede Einzelheit eines Tonstückes sich der rein musikalischen Logik nach, nach dem bloßen formalen Momente vollständig ableiten und begründen lasse.

Gleich dem „Gesetz der Teufel und Gespenster", die hinaus müssen, wo sie hereingekommen, sind die Tonsetzer nicht allein in ihren Schlußsätzen an die Tonart ihrer Anfangssätze gebunden, sondern sie haben auch, zwar in der Wahl, nicht mehr aber in der Durchführung ihrer Themas freie Hand —
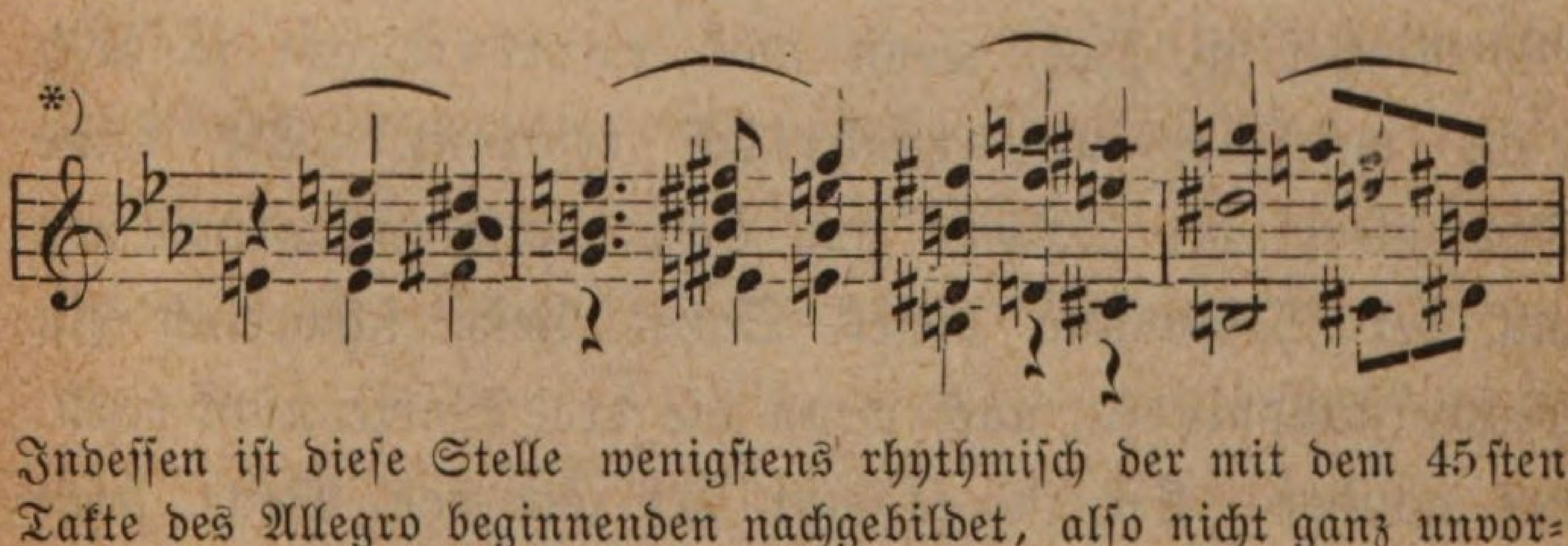
„in jenem sind sie Herren, in diesem sind sie Knechte"

dies ist allerdings nicht so gemeint, daß sie gleich in den ersten Takten, oder wenigstens im ersten Theile (bei

Symphonien und Sonaten in dem sogenannten Wiederholungssatze) alles folgende ankündigen oder aber es als alternirenden Mittelsatz erscheinen lassen müssen. Der Componist kann an rechter Stelle auch anderwärts einen ganz neuen thematischen Gedanken bringen — aber wie gesagt, es muß an rechter Stelle geschehen. Drängt alles Vorgängige zu dem Eintritte des neuen Motives, so daß es der Hörer bei dem wirklichen Eintritte nicht blos billigt, sondern es so zu sagen, als ein naturgemäßes erwartet hat, so ist (wie ein Jurist sagen würde) eine solche Novation eine „erlaubte." Besonders gegen den Schluß hin mag die neue Tongestalt wie abschließend und wie ein Endresultat plötzlich vortreten. Sie gestaltet sich dann oft zur selbständig durchgeführten Coda. Das Ansehen einer solchen Coda haben z. B. die alle Lebenslust feurig aufregenden Gänge im Schluß von Mozarts Figaro-Ouverture, oder der Eintritt des wie Sturm düster brausenden chromatischen Ganges im Schlusse des ersten Satzes der neunten Symphonie von Beethoven, während die chromatischen Sextaccorde mitten im ersten Allegro der Sinfonie fantastique als bloßer Schreckschuß erscheinen, da sie nicht an rechter Stelle (also willkührlich und unmotivirt) auftauchen. Träten sie gegen den Schluß hin auf, würden sie in ganz andere Beleuchtung kommen und es ließe sich über ihre Berechtigung ein Wort reden. Wie sorgfältig bereitet Beethoven im Finale der F-moll-Sonate Op. 56 den Eintritt des letzten Presto, durch das immmer heftiger Auf- und Abstürmen der hinüberleitenden Gänge vor! Und wenn er im Durchführungssatze des

ersten Allegro der eroica ein ganz neues Motiv bringt*) so würde der bunte Reichthum, der Bilderwechsel dieses musikalischen Epos die Willkührlichkeit nicht beseitigen, hätte Beethoven nicht im Epiloge des Satzes, der sich zur Ausdehnung und Bedeutung eines zweiten Durchführungssatzes hebt, dieses neue Motiv entsprechend wieder aufgegriffen und so die erforderliche Symmetrie hergestellt.

In ihrem idealen Momente aber hält sich die Musik innerhalb ihrer natürlichen Grenzen, so lange sie es nicht unternimmt, weiter zu gehen, als ihre Ausdruckfähigkeit — das heißt, so lange der dichterische Gedanke des Tonsetzers aus den durch sein Werk hervorgerufenen Stimmungen und den dadurch angeregten Vorstellungsreihen, also aus dem Tonwerke selbst verständlich wird, und zum Verständnisse nicht ein Fremdes, mit der Musik selbst nicht organisch Verbundenes herbeigeholt werden muß. Es ist also kein Einwurf, daß ein Gesangstück durch den Inhalt desWorttextes auch in der Art und Weise seiner rein musikalischen Erscheinung wesentlich modifizirt wird, ja mit Weglassung dieses

*) 

Indessen ist diese Stelle wenigstens rhythmisch der mit dem 45sten Takte des Allegro beginnenden nachgebildet, also nicht ganz unvorbereitet.

Textes unverständlich würde, denn hier ist das gesungene Wort ein Bestandtheil der Musik selbst, das Wort ist in Musik verwandelt worden, der Zusammenhang beider ist ein so inniger, ja ein untrennbarer geworden, so daß die Trennung (durch Hinweglassung der Textworte z. B. durch Ausführen des Partes der Singstimme durch eine Clarinette oder Flöte) nur eine rein äußerliche, gleichsam eine mechanische sein kann.

So ist auch die begleitende Musik zu einem Gedichte nicht hieher zu rechnen, da hier das gesprochene Dichterwort und die begleitende Musik nach der Absicht des Componisten zusammen nur ein einziges Kunstwerk bilden sollen, die Verbindung zwischen beiden also eine organische ist. Selbstverständig ist dieses bei einem Programm nicht der Fall, es ist der Musik fremd — und bleibt ihr fremd, selbst, wenn es in Verse gebracht und in Musik gesetzt wird, wie der Prolog von Romeo und Juliette. Wenn Componisten um das Verständniß zu erleichtern zu einem Motto, zu einer Ueberschrift eines einzelnen Satzes oder eines ganzen Tonstückes greifen, so liegt hierin noch nicht nothwendig ein Mißgriff — wenn nur der Inhalt der Musik, so ist das die Ueberschrift, das Motto u. s. w. ihm, wenn auch vortheilhaft so doch nicht durchaus unentbehrlich erscheint. Die feine Tonmalerei der „Szene am Bach" zusammengenommen mit der Stimmung dieses Satzes ließe schwerlich ein Mißverständniß zu, auch wenn die drei Worte nicht darüber ständen. So ist es auf der anderen Seite keine Entschuldigung, wenn ein unfähiger Tonsetzer aus der

Klasse der tiefsinnigen Treibhausgenien den Mangel an organischer Durchbildung eines confusen Tonstückes, bei dem er Takt für Takt weiß der Himmel was besonders gedacht hat, durch irgend ein Motto aus Göthes Faust u. dgl. rechtfertigen und durch Weglassen des Programms, oder gar auch des letzten Motto-Leitsternes täuschen will, als sei seine Musik eine echte und wahre, da er in Wahrheit ihre Grenzen weit überschritten hat. Man könnte solches: „Musik mit unterdrücktem Programm" nennen.

Der Vorwurf, daß durch ein Prinzip, wie das vorhin aufgestellte das Maß der Ausdruckfähigkeit der Musik zu sehr nach der Möglichkeit des Verständnisses von Seiten des Hörers beurtheilt, also auf eine sehr schwankende Grundlage, die subjektive Auffassungsfähigkeit jedes einzelnen, gestellt werden, verliert seine Bedeutung, wenn erwogen wird, daß ein gleiches von allen andern Künsten eben so gilt wie von der Musik.

Wer sich die Mühe geben will in den raphael'schen Sälen im Vatikan oder vor der Sixtinischen Madonna zu Dresden weniger auf die Kunstwerke als auf die beurtheilenden Aeußerungen der Beschauer zu achten, wird die verschiedensten und mitunter sehr seltsame Dinge zu hören bekommen, und doch bleiben die Kunstwerke selbst was sie sind. Welche widersprechenden Beurtheilungen hat nicht die gothische Baukunst erfahren müssen — und sogar successiv von demselben Beurtheiler z. B. von Göthe, der erst seinen dythirambischen Aufsatz über den Straßburger Münster ausbrauste, um zehn Jahre

später „Gott zu danken, daß er die Blumenzacken, die Tabakpfeifensäulchen und die auf Kragsteinlein kauzenden Heiligen auf ewig los sei" — was doch so seine Richtigkeit nicht hatte, wie die aus dem Jahre 1814, wo sich das Gewimmel der griechischen Götter nicht mehr überall vordrängte, herrührenden „Herbsttage im Rheingau" beweisen, in welchen sich der Altmeister mit den „kauzenden Heiligen" doch wieder einläßt. Wer den Stephansthurm in Wien von seiner Basis bis zur wolkennahen Spitze mit den Blicken verfolgt, der wird den Eindruck haben, als wachse das Gebäude mit riesiger Triebkraft rasch emporschießend vor seinen Augen aus der Erde zum Himmel empor, wie ein Baum voll wunderbarer Steinblüten — als entstehe es gleichsam im Augenblicke vor ihm — und mit Recht hat jemand gesagt, dieser Thurm sei eine Uebersetzung des in der Kirche daneben so oft gesungenen sursum corda. Dagegen beklagte sich Winkelmann, „er steche ihn völlig in die Augen." Die Dichter sind nicht besser daran, als ihre übrigen Kunstkollegen — Shakespeare, Calderon, Racine, Göthe u. s. w. haben die verschiedenste Deutung erfahren und sich gefallen lassen müssen, bald vergöttert, bald geschmäht zu werden.

Dieser subjective, im Empfänger des Kunstwerkes liegende Punkt ist nicht zu beseitigen, er kann nicht als etwas Zufälliges, das mit dem Kunstwerke selbst nichts zu schaffen hat, Abzulehnendes behandelt werden. Denn der Künstler legt in das Kunstwerk seine Ideen deswegen nieder, damit sie durch dessen Vermittelung zu Ideen auch anderer Menschen werden. Der Maler rechnet auf

einen Beschauer, der Musiker auf einen Zuhörer, der Dichter gleichfalls auf einen Zuhörer oder doch auf einen Leser. Was sie beide mit einander in Rapport setzen soll ist ein geistiges, ein unkörperliches, die Idee. Das leitende, sinnenfällige Medium bildet dabei das Kunstwerk. Für den geistig Blinden ist das Gemälde kaum in anderem Sinne da, als für den physisch augenlosen. Bleibt ein Tonwerk unverstanden, so ist es so gut wie nicht gespielt. Der Componist wird das mit Recht tiefer und schmerzlicher mpfinden, als äußerlich zu zeigen ein edler, wohlberechtigter Stolz ihm erlaubt — soll doch Beethoven, der wahrlich großsinnig genug dachte, um seiner großen C-dur-Ouverture zu Fidelio willen Thränen vergossen haben, als sie keiner verstehen wollte — weder das Publikum, das sie eiskalt aufnahm, noch die Kritik, welche sie mit Midasohren anhörte und folglich auch Midasurtheile fällte, noch auch selbst ein Cherubini, welcher sich beklagte, er habe nicht einmal die Grundtonart zu unterscheiden vermocht. Daß seitdem das Verständniß dieser Ouverture, welche Robert Schumann mit Recht „himmelhoch und meerestief" nennt, zugänglich geworden ist, bedarf kaum einer Erwähnung. Verzage also kein Künstler — sagt ihm sein künstlerisches Gewissen, daß sein Kunstwerk ein echtes ist, so darf er hoffen, daß es auch entweder sogleich oder doch später verstanden werden wird.*) Ein für alle in gleicher Weise verständliches, ein in gleicher Art wirksames Kunstwerk ist sicherlich unmöglich, aber eben so sicher ist ande-

*) Freilich ist das ein Trost, womit stolze, selbstgefällige Unfähigkeit sich selbst fuchsschwänzt.

rerseits, daß es, ist es anders nicht im Grunde verfehlt, seinen Kreis finden wird, der, beiläufig gesagt, nicht immer unter den sogenannten „Gebildeten" zu suchen ist.

Wie weit übrigens die Ausdruckfähigkeit der Musik geht, wird wohl nie durch irgend eine Grenzkommission zu reguliren sein. Zwischen allen Künsten (nicht allein zwischen der Musik und den übrigen) hat die Grenze eine gewisse Breite, sie breitet sich nämlich zu einem ganzen Grenzgebiete aus, in welchem alle Gegenstände nicht mehr, wie es hüben und drüben der Fall ist, im hellen Sonnenlichte scharf von einander geschieden hervortreten, sondern in geheimnißvolle Dämmerung gehüllt liegen. Die Aufgabe der Kunstphilosophie kann nur dahin gehen, dieses Grenzgebiet auf einen möglichst schmalen Raum zusammenzudrängen, den haarscharfen Punkt des Ueberganges finden zu wollen wäre vergebliche Mühe. Es werden stets Kunstwerke übrig bleiben, die in ihrer Berechtigung um so zweifelhafter werden, je mehr sie sich diesem Uebergangspunkte nähern. Hat doch auch die Natur solche dunkle Uebergangsgebiete, wie die englena viridis beweist, welche nach und nach abwechselnd im Thier-, im Pflanzen- und im Mineralreich ihre Stelle angewiesen bekommen hat. Ja sucht man doch schon seit Jahrtausenden nach dem Punkte, wo im Menschen das Thier aufhört und der Geist beginnt! Carl Vogt Moleschott und Consorten sagen freilich, es sei Alles Thier und nirgends Geist, aber die Welt will es ihnen doch nicht recht glauben. Die Läugner des Inhaltes der Musik, die Aesthetiker des absoluten Formenspieles sind auf kunst-

philosophischem Gebiete die Materialisten, wie jene auf naturwissenschaftlichem. Es hängen diese geistigen Bewegungen unter einander inniger zusammen, als es auf den ersten Blick den Anschein hat, ja als ihre Träger selbst ahnen mögen. Siegt aber einmal die Materie, fällt die Menschheit ganz und gar der dunkeln, schweren Hyle anheim, wird sie sich einmal als ein Geschlecht erkennen, das durch ein Ungefähr verdammt ist, den Erdball mit seinem Blute und Schweiße zu düngen und sich mit seinem Wohlsein an die so gedüngten Aecker allein angewiesen sieht, so wird die Philosophie nicht im Stande sein mit Abstraktionen das hereindringende Chaos zu ordnen und mit kategorischen Imperativen die sittliche Weltordnung herzustellen. Es wird dann eine Nacht der Barbarei hereinbrechen, furchtbarer als sie Hunnen oder Mongolen je der Sitte und Bildung gedroht haben. Doch dieses Aeußerste wird eine höhere Hand zu verhüten wissen.

Druck von Graichen & Riehl in Leipzig.